Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN
Coordenação-Geral de Pesquisa, Documentação e Referência - COPEDOC

CADERNOS DE
PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO
DO IPHAN 4

A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar

Coordenação:
Francisca Helena Barbosa Lima
Mônica Muniz Melhem
Oscar Henrique Liberal de Brito e Cunha

COPEDOC/IPHAN - RIO DE JANEIRO - 2008

PRESIDENTE DA REPÚBLICA
Luiz Inácio Lula da Silva

MINISTRO DA CULTURA
João Luiz Silva Ferreira

PRESIDENTE DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO
HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN
Luiz Fernando de Almeida

COORDENADORA-GERAL DE PESQUISA, DOCUMENTAÇÃO
E REFERÊNCIA DO IPHAN – COPEDOC
Lia Motta

GERENTE DE DOCUMENTAÇÃO ARQUIVÍSTICA E BIBLIOGRÁFICA DA COPEDOC
Francisca Helena Barbosa Lima

COORDENAÇÃO TÉCNICA DO PROJETO "ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – NEGATIVOS
HISTÓRICOS: HIGIENIZAÇÃO, ACONDICIONAMENTO,DUPLICAÇÃO E ACESSO"
Francisca Helena Barbosa Lima
Mônica Muniz Melhem
Oscar Henrique Liberal de Brito e Cunha

COORDENAÇÃO DA PESQUISA "OS FOTÓGRAFOS DO PATRIMÔNIO"
Francisca Helena Barbosa Lima
Mônica Muniz Melhem
Oscar Henrique Liberal de Brito e Cunha

PESQUISADORAS
Brenda Coelho Fonseca
Telma Soares Cerqueira

PESQUISA E SELEÇÃO DE IMAGENS
Brenda Coelho Fonseca
Oscar Henrique Liberal de Brito e Cunha

COLABORAÇÃO
Pedro Afonso Vasquez
Catarina Eleonora Ferreira da Silva
Sandra Baruki
Regina Célia Alves Batista

PROJETO GRÁFICO
Oswaldo Ulhoa

REPRODUÇÃO DE IMAGENS
Oscar Henrique Liberal de Brito e Cunha
Brenda Coelho Fonseca

CAPA
Marcela Perroni

FOTOS
Acervo do Arquivo Central do IPHAN/Seção Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS
À Zulmira Canário Pope,
Lygia Guimarães e a toda a equipe da Gerência de Documentação
Arquivística e Bibliográfica/Copedoc

CADERNOS DE PESQUISA
E DOCUMENTAÇÃO DO IPHAN

Mercado de Diamantina. Foto: Erich Hess

A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar

Elaborado por Biblioteca Noronha Santos/IPHAN

I59f Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). Coordenação-Geral de Pesquisa, Documentação e Referência.

A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar/coordenação Francisca Helena Barbosa Lima, Mônica Muniz Melhem, Oscar Henrique Liberal de Brito e Cunha. - Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008.

106 p.; 21cm. - (Cadernos de pesquisa e documentação do IPHAN; 4).

ISBN: 978-85-7334-111-9

1. Fotografia. 2. Patrimônio Cultural. 3. Preservação. I. Lima, Francisca Helena Barbosa. II. Melhem, Mônica Muniz. III. Cunha, Oscar Henrique Liberal de Brito e. IV. Título. V. Série

IPHAN/RJ CDD 770

Sumário

Apresentação ***07***
Lia Motta

Introdução ***09***
Francisca Helena Barbosa Lima

Mapeamento preliminar das
atividades dos fotógrafos no IPHAN ***13***
Brenda Coelho Fonseca
Telma Soares Cerqueira

Dicionário dos Fotógrafos
do Patrimônio - amostragem ***33***

Estatísticas preliminares da atuação
dos fotógrafos do Patrimônio ***60***

Construções mentais e imagens reais – notas sobre
o diálogo entre arquitetura e fotografia ***67***
Pedro Afonso Vasquez

Projeto "Arquivo Central do IPHAN – Negativos Históricos:
higienização, acondicionamento, duplicação e acesso" ***79***
Gerência de Documentação Arquivística
e Bibliográfica da COPEDOC

Conservação e Duplicação fotográfica
dos negativos históricos do IPHAN ***89***
Centro de Conservação e Preservação
Fotográfica/FUNARTE

Apresentação

Esta coletânea de textos apresenta os resultados de trabalhos desenvolvidos sob a coordenação da Gerência de Documentação Arquivística e Bibliográfica (GEDAB), da Coordenação-Geral de Pesquisa, Documentação e Referência do IPHAN (COPEDOC), sobre o acervo do Arquivo Central do IPHAN/Seção Rio de Janeiro. Os artigos oferecem informações sobre a dimensão dos trabalhos de registro fotográfico como uma ação de identificação e valorização dos bens culturais, apresentando os aspectos históricos, conceituais, metodológicos e técnicos que envolvem a produção da documentação fotográfica, assim como dados sobre os fotógrafos e sobre o tratamento e preservação das fotografias.

Trata-se de um trabalho ainda em desenvolvimento, cuja veiculação dos resultados parciais se alinha com os objetivos da *Série Cadernos de Pesquisa e Documentação do IPHAN*, de tornar público projetos em andamento e estimular sua continuidade com novas parcerias, envolvendo especialmente, neste caso, outras unidades do IPHAN. Até o momento, contamos com a parceria do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica (CCPF) da Fundação Nacional de Artes (Funarte), do Museu da República, e com recursos do Programa Caixa de Adoção de Entidades Culturais da Caixa Econômica Federal. Já estamos ampliando os trabalhos com apoio do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), para o projeto de Higienização e Acondicionamento de Originais Fotográficos do Arquivo Central do IPHAN.

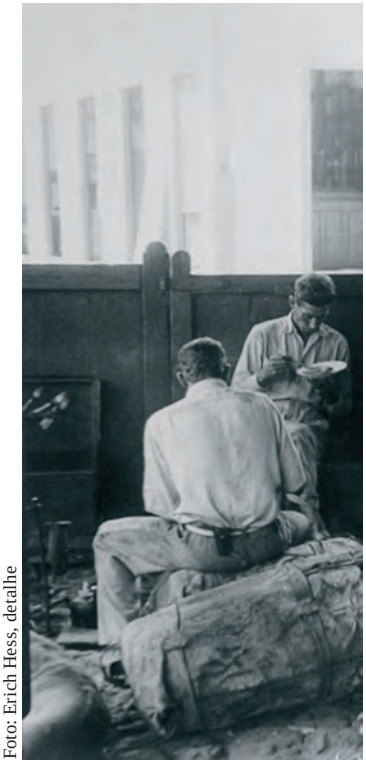


Foto: Erich Hess, detalhe

Entendemos esse trabalho como parte de um processo de fortalecimento e ampliação da área de pesquisa e documentação do IPHAN, iniciado na década de 1980, quando os acervos documentais passaram a ser objeto de maior valorização, com a criação da Coordenação de Registro e Documentação (CRD) na Estrutura Regimental do IPHAN, então Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. A partir daí, a área de documentação ganhou autonomia em relação às áreas tradicionalmente finalísticas da Instituição responsáveis pelos trabalhos de tombamento, conservação e restauração às quais era subordinada anteriormente. Essa mudança espelhou o espírito

dos demais trabalhos em desenvolvimento na ocasião, baseados na idéia de patrimônio como documento, que valorizavam os bens como referência cultural, considerando os seus conteúdos informativos e significados sociais. Diante disso, os acervos documentais ganharam maior importância por permitirem múltiplas leituras dos bens, visando à sua valorização como referência cultural – objetos de memória, história e identidade –, e as ações de produção e tratamento documental foram fortalecidas passando a constituir, por si só, ações de preservação do patrimônio cultural, na medida em que os documentos conservam, em outros suportes, as informações contidas nos bens.

Nas reestruturações subseqüentes do IPHAN, a área continuou a ser fortalecida com a criação do Departamento de Identificação e Documentação (DID) na década de 1990 e da COPEDOC, em 2004, sempre ampliando as ações relativas ao tratamento de acervos na área central do IPHAN e junto às suas Superintendências Regionais. É sob essa perspectiva de continuidade do crescimento e fortalecimento dos projetos de pesquisa e documentação no IPHAN que a experiência de pesquisa e tratamento das fotografias do Arquivo Central/RJ está sendo aqui veiculada. Esperamos com isso contribuir com as ações de preservação dos acervos fotográficos e seu tratamento arquivístico mediante aperfeiçoamentos e críticas sempre bem-vindas.

Lia Motta
Coordenadora-Geral de Pesquisa, Documentação e Referência do IPHAN

Francisca Helena
Barbosa Lima

Gerente de Documentação Arquivística e Bibliográfica da Copedoc/IPHAN

Introdução

O reconhecimento do papel dos fotógrafos para o exercício das práticas de identificação e preservação do patrimônio cultural brasileiro remonta à criação do IPHAN quando profissionais especializados em fotografia eram contratados para retratar os bens ou objetos a serem protegidos.

O levantamento preliminar do acervo fotográfico sob a guarda do Arquivo Central do IPHAN, no Rio de Janeiro, teve início na década de 1990, quando foi possível alocar recursos financeiros para a contratação de técnicos e para a compra de mobiliário e material adequado para acondicionamento, visando quantificar e identificar os produtores e os assuntos das imagens fotográficas. O método utilizado para a realização deste levantamento buscou descrever, segundo normas nacionais e internacionais, o conteúdo e o formato das imagens em formulários padronizados, objetivando sua automação.

O primeiro texto, intitulado "Mapeamento preliminar das atividades dos Fotógrafos do Patrimônio no IPHAN", de autoria das historiadoras Brenda Coelho Fonseca e Telma Soares Cerqueira, apresenta um dos produtos da pesquisa denominada "Os Fotógrafos do patrimônio", desenvolvida como parte integrante do projeto financiado pelo Programa CAIXA de Adoção de Entidades Culturais, "Arquivo Central do IPHAN - negativos históricos: higienização, acondicionamento, duplicação e acesso". A pesquisa tinha como objetivo refletir sobre a importância da prática da documentação fotográfica para o campo da preservação e, desse modo, atribuir valor aos seus produtos e vestígios.

Foto: Erich Hess, detalhe

O estudo foi realizado a partir das fontes documentais disponíveis na série "Inventário" com um recorte cronológico estabelecido no período compreendido entre 1937 e 1987. Deste período existe um relevante acervo fotográfico no Arquivo Central do IPHAN/RJ, ao passo que a partir de 1988 as Unidades Descentralizadas (Superintendências Regionais) desta Instituição incorporaram a documentação por elas produzidas aos seus arquivos locais, provocando uma redução de fontes reunidas no Arquivo Central. A partir deste recorte foi priorizado o estudo da produção fotográfica das três primeiras décadas de atuação da Instituição (1930 a 1960), momento em que houve uma maior contrata-

ção de fotógrafos. No final da década de 1960, possivelmente em função do aumento da distribuição no Brasil de equipamentos fotográficos e do crescimento de funcionários no quadro do, então denominado, SPHAN, os próprios técnicos passaram a fotografar o patrimônio cultural em detrimento da contratação de profissionais especializados.

A pesquisa utilizou como fonte para complementação dos dados biográficos e das informações sobre a relação dos produtores fotográficos com o IPHAN, os Relatórios de Atividades da Instituição, entre 1937 e 1971, os Cadernos de Orçamentos, que detalham os pagamentos feitos aos fotógrafos, e ainda alguns documentos das séries "Obras", "Personalidades", "Processos de Tombamento" e parte da documentação do Arquivo Intermediário. No decorrer do trabalho foi feito o estudo da correspondência das décadas de 1930 e 1960 entre Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do SPHAN, e Godofredo Filho, chefe da Divisão do SPHAN na Bahia, disponibilizada pelo Arquivo da 7ª Superintendência Regional do IPHAN, na Bahia. Foram também coletados depoimentos orais de técnicos que atuaram na Instituição durante décadas e que estabeleceram contato com alguns dos fotógrafos pesquisados. No mês de agosto de 2006, foi entrevistada a museóloga Lygia Martins Costa, que trabalhou no Patrimônio entre 1955 e 1995, e em novembro, Edson Britto Maia, chefe do Arquivo Central/RJ entre as décadas de 1950 e 1990. A partir das fontes consultadas, foi possível conhecer as relações estabelecidas entre o IPHAN e uma importante parcela de fotógrafos que atuaram no registro e documentação do patrimônio cultural em todo o território nacional. De um conjunto de 353 profissionais identificados, foram elencados 41 nomes para compor o "Dicionário dos Fotógrafos do Patrimônio - amostragem" reunidos pelo critério do maior quantitativo de imagens retratando o patrimônio cultural produzidas no período de 1937 a 1987. Do levantamento de 60.086 fotografias na Série Inventário, apenas 25.973 têm autoria identificada. Cabe destacar que neste conjunto incluem-se também reproduções de fotografias de autores identificados.

A pesquisa contou ainda com a consultoria histórica e técnica do fotógrafo e pesquisador da fotografia, Pedro Afonso Vasquez, resultando no segundo capítulo deste Caderno, "Construções mentais e imagens reais: notas sobre o diálogo entre arquitetura e fotografia" no qual o autor expõe a relação histórica entre a Arquitetura e a Fotografia e, no caso do IPHAN, analisa o olhar do fotógrafo e do arquiteto ao fixar a imagem do bem cultural.

Os textos subseqüentes expõem os trabalhos de descrição e recuperação de informações e de conservação, duplicação e acondicionamento de acervos fotográficos. Um deles, elaborado pela Gerência de Documentação Arquivística e Bibliográfica, apresenta o método, a técnica e as ferramentas utilizadas para o controle e a descrição dos documentos fotográficos estudados. O outro, elaborado pelo Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte, descreve a metodologia aplicada no tratamento técnico de negativos e, em especial, as soluções adotadas para o trabalho desenvolvido por esta instituição no projeto "Arquivo Central do IPHAN – Negativos históricos: higienização, acondicionamento, duplicação e acesso".

Não foi possível esgotar as fontes do Arquivo Central/Seção Rio de Janeiro, no tocante ao quantitativo do acervo fotográfico sob sua guarda, pois os dossiês, da série intitulada "Obras", referentes às atividades de conservação e restauração da Instituição não foram estudados. Muito ainda nos aguarda, na medida em que este conjunto documental não dispõe sequer de um livro de registro de fotografias ou negativos para a identificação preliminar. A dispersão das fontes arquivísticas pelas unidades descentralizadas difi-

culta, também, tanto a quantificação quanto a identificação dos produtores das fotografias, assim como a relação destes com a Instituição. As pesquisas complementares com a participação das outras unidades arquivísticas seriam importantes para a construção de um dicionário biográfico dos "fotógrafos" que formaram este valioso acervo documental que propicia a proteção do patrimônio cultural brasileiro.

A divulgação destes textos visa contribuir, mesmo que de forma preliminar, para a construção de metodologias para o tratamento arquivístico e de conservação de acervos fotográficos e, sobretudo, para a produção de conhecimento sobre a prática, o uso da fotografia e a inter-relação dos fotógrafos com a missão precípua do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em todo o território brasileiro.

Brenda Coelho Fonseca*
Telma Soares Cerqueira,**
historiadoras

Mapeamento preliminar das atividades dos Fotógrafos no IPHAN (1937-1987)

** Graduada em História pela UFRJ (2005), com especialização em História do Brasil pela UCAM (2007). Atualmente cursa o mestrado em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ (bolsista Capes).*

*** Graduada em História pela UFF (2005), com especialização em História do Brasil pela UCAM (2007).*

(...) a fotografia é, para mim, um mundo desconhecido e a simples vista da sua aparelhagem me inspira respeito e temor.

É pois como leigo que me atraem as imagens registradas pelas máquinas antigas, e que aprecio a foto-documento ou o instantâneo onde o acaso intervém e fixa para sempre um momento único que não poderá jamais ser reconstituído exatamente igual.

Lucio Costa

Se passar o tempo suficiente, muitas fotografias adquirem mesmo uma aura. (...) Enquanto as pinturas ou poemas pelo simples fato de envelhecerem não melhoram, não se tornam mais interessantes, todas as fotografias são interessantes e comovedoras se forem suficientemente antigas.

Gilberto Ferrez

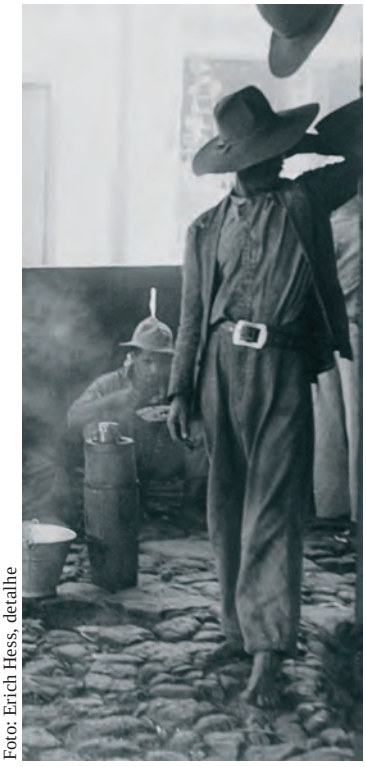


Foto: Erich Hess, detalhe

Desde a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-SPHAN[1], em 1937, até a década de 1960 foram contratados fotógrafos para documentar os bens culturais brasileiros. As fotografias produzidas, mais do que instrumentos de trabalho, articulavam-se às concepções

[1] O SPHAN, hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN é o resultado do projeto de intelectuais de destaque nas primeiras décadas do século XX e transformou-se em realidade pela Lei nº 378, de 13/01/1937, tendo à frente o Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. A proteção do patrimônio foi ratificada com a edição do Decreto-Lei nº 25, de 30/11/1937, que respalda, ainda hoje, as ações de proteção ao patrimônio histórico e artístico nacional. O IPHAN passou por várias mudanças durante todos esses anos, inclusive na nomenclatura: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1946 (SPHAN); Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1946-1970 (DPHAN); Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1970-1979 (IPHAN); Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1979-1981 (SPHAN); Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1981-1985 (SPHAN); Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1985-1990 (SPHAN); Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1990-1994 (IBPC); Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a partir de 1994 (IPHAN).

patrimoniais existentes e, assim, constituíam um olhar específico sobre objetos artísticos, edificações, cidades e paisagens. São, portanto, consideradas parte integrante do patrimônio cultural brasileiro.

Nesse período, foi designado "patrimônio histórico e artístico nacional", no Brasil, basicamente, a chamada arquitetura tradicional do período colonial. Os objetos e monumentos da arte colonial brasileira, já consagrada pelo movimento modernista como representativa da cultura nacional, foram os elementos primordialmente considerados como "patrimônio nacional" através da política de proteção do Serviço, dos quais representam grande parte dos bens retratados e estudados, sobretudo, nas primeiras décadas.[2]

Havia deste modo, por parte da instituição, uma prática voltada para pesquisa, produção e divulgação de um conhecimento que fundamentasse a proteção dos bens imóveis. Esses estudos se referiam aos bens arquitetônicos dos séculos XVI, XVII e XVIII, principalmente da arquitetura religiosa, e eram publicados na Revista do SPHAN, formulada por Rodrigo Mello Franco de Andrade, em 1937, com a função de "divulgar o conhecimento de arte e de história que o Brasil possui e contribuir para o seu estudo".[3] Essa publicação, assim como o debate estabelecido na grande imprensa, "somavam um caráter legitimador e divulgador de um conhecimento especializado prescrito pela agência estatizada".[4]

Desde o início, esses estudos eram vistos como importante etapa para a proteção. Segundo Cecília Londres, "a produção e a divulgação desse saber era considerada então tão importante quanto os próprios tombamentos ou obras, pois era sobre esses conhecimentos que assentava toda a prática do órgão".[5] Já em 1937, Rodrigo M. F. de Andrade instruía os responsáveis pelas áreas regionais do SPHAN a elaborar levantamentos que contemplassem o histórico do bem, a descrição técnica, o estado de conservação, possíveis alterações, referências bibliográficas e documentação fotográfica. Nesse sentido, Rodrigo M. F. de Andrade em carta a Godofredo Filho, em 15 de maio de 1937, escreve:

> A idéia que o senhor teve de elaborar um estudo sobre a habitação baiana foi excelente e já estou descontando sobre o prazer da sua leitura, assim como as notas e fichas referentes ao palácio D. João Saldanha e à Casa dos Sete Candeeiros. Antes mesmo, porém, de recebê-los, venho recomendar-lhe com o maior empenho o seguinte: providenciar no sentido de, com o concurso de colaboradores que o senhor ajustar, ser intensificado o tombamento de arquitetura na Capital e no interior da Bahia, afim desse trabalho estar terminado até o próximo dia 30 de junho. Para esse efeito porei a sua disposição imediatamente a importância que lhe parecer necessária. (...) *Com o objetivo de facilitar a tarefa, o relatório referente a cada monumento ou edificação poderá ser bem mais resumido que os que o senhor tem elaborado, mas todos deverão ser acompanhados de documentação fotográfica tão completa quanto possível.* Bastará que contenham um pequeno histórico da obra, a sua descrição sumária, indicações sobre a sua autoria, o material empregado na

---

[2] CHUVA, Márcia R. Romeiro. Os arquitetos da memória: a construção do patrimônio histórico e artístico nacional no Brasil (anos 30 e 40). Tese de Doutorado em História. UFF, 1998, p. 242.

[3] ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. Programa. Revista do SPHAN, n. 1, 1937.

[4] CHUVA, Márcia R. Romeiro. *Op. cit.*, p. 290.

[5] FONSECA, Maria Cecília Londres da. O patrimônio em processo. Rio de Janeiro, UFRJ/IPHAN,1997, p. 111.

> construção, as reformas ou alterações que tiver sofrido, seu estado de conservação atual, os reparos urgentes que reclamar, as referências bibliográficas que houver a seu respeito. Em suma, o que lhe peço é mais um inventário breve do que um tombamento completo, uma vez que me parece impraticável conseguir dentro do prazo fixado monografias desenvolvidas como as que o senhor tem elaborado sobre todas as obras de arquitetura religiosa, civil e militar que existe no território baiano, interessando à finalidade deste Serviço.[6] (Grifo nosso).

A citação acima demonstra a grande preocupação da Instituição com a proteção dos bens culturais na Bahia na primeira década de existência do SPHAN, cujo caráter emergencial dos tombamentos exigia mais agilidade no trabalho de inventariar, dispensando os estudos aprofundados que estavam sendo elaborados por Godofredo Filho. Rodrigo M. F. de Andrade destaca, porém, a preocupação com a documentação fotográfica que devia ser "tão completa quanto possível" nas palavras do próprio diretor, já que eram as fotografias que permitiam os estudos dos bens pelos técnicos.

Através de um levantamento feito a partir da série Inventário e dos Processos de tombamento do Arquivo Central do IPHAN/RJ, constatamos que somente entre 1937 e 1947 foram tombados 123 bens na Bahia (tabela 1), trabalhos que contaram com a atuação de oito fotógrafos (tabela 2), dentre os quais se destacam Erich Hess, Silvanísio Pinheiro, Pierre Verger, Kasys Vosylius, Herman Kruse e Edgar Cardoso Antunes.

A exigência de mais rapidez nos levantamentos foi comum às outras Diretorias Regionais, principalmente a do Rio de Janeiro e a de Minas Gerais, que também apresentam uma grande concentração de tombamentos no mesmo período. No Rio de Janeiro foram tombados 102 bens (tabela 1) com a participação de 11 fotógrafos (tabela 2) e em Minas Gerais 74 bens (tabela 1) e 16 fotógrafos (tabela 2). Em ambos os Estados destaca-se a participação dos fotógrafos Marcel Gautherot, Kasys Vosylius, Erich Hess e Hans Peter Lange.

Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Sul, Paraná, São Paulo e Maranhão foram os outros Estados, além dos já citados, de interesse da instituição que tiveram uma quantidade considerável de bens tombados já na primeira década (tabela 1). Nesses locais, bem como na Bahia, Rio de Janeiro e Minas Gerais, é nítido o relevante papel de Erich Hess no trabalho de levantamento fotográfico para o Patrimônio, com exceção do Maranhão e São Paulo, destacando-se neste último o fotógrafo Herman Graeser, conhecido como Germano.

Na década seguinte (1948 a 1957), no Estado da Bahia, houve uma redução considerável na quantidade de tombamentos. De 123 bens tombados na década anterior, o SPHAN tombou apenas 15 bens entre 1948 e 1957 (tabela 1), contando, porém, com a considerável participação de 20 fotógrafos (tabela 2). Dentre eles destacamos: Marcel Gautherot, Kasys Vosylius, Silvanísio Pinheiro, Pierre Verger, Edgar Antunes, além dos engenheiros Epaminondas Macedo e Pedro Ghislandi, os dois últimos, provavelmente, envolvidos ao mesmo tempo com os trabalhos de obras nos monumentos.

O Rio de Janeiro, na época capital do país, também apresentou uma diminuição no número de bens tombados pelo SPHAN, totalizando 26 tombamentos (tabela 1). Nesse momento, no Rio de Janeiro, 21 fotógrafos (tabela 2), como Erich Hess, Marcel Gauthe-

---

[6] Correspondência entre Rodrigo M. F. de Andrade e Godofredo Filho, 15/05/1937. *In:* Arquivo da 7ª Superintendência Regional do IPHAN / Bahia.

rot, Herman Graeser, Harald Schultz, Eduard Schultze e Edgar Jacintho Silva trabalharam para o Patrimônio.

Já em Minas Gerais, no período de 1948 a 1957, houve uma grande atuação do Serviço, chegando a 89 o número de bens tombados (tabela 1) e 34 fotógrafos (tabela 2), entre eles: Marcel Gautherot, Erich Hess, Kasys Vosylius, Herman Graeser e Paul Stille. São Paulo, Pará, Maranhão, Pernambuco, Goiás, Espírito Santo e Rio Grande do Sul são os demais Estados de interesse do SPHAN com um importante trabalho de levantamento fotográfico.

Tabela 1:

Quantidade de bens tombados por década e por região*

Região do Brasil	Estado	1937-1947	1948-1957	1958-1967	1968-1977	1978-1987
Norte	AC	0	0	0	0	0
	AM	0	0	1	0	3
	AP	0	1	0	0	0
	PA	9	6	5	1	3
	RO	0	1	0	0	0
	RR	0	0	0	0	0
	TO	0	0	0	0	1
TOTAL		9	8	6	1	7
Nordeste	AL	1	2	4	0	1
	BA	123	15	14	6	11
	CE	1	1	7	3	3
	MA	3	8	3	2	2
	PB	17	3	0	1	1
	PE	47	7	11	6	8
	PI	6	0	0	0	0
	RN	0	1	13	0	0
	SE	21	0	3	0	0
TOTAL		219	37	55	18	26
Centro-Oeste	DF	0	0	2	0	1
	GO	13	4	2	0	1
	MS	0	0	0	1	1
	MT	0	2	0	1	0
TOTAL		13	6	4	2	3
Sudeste	ES	7	5	2	0	0
	MG	74	89	13	7	7
	RJ	102	26	37	27	13
	SP	22	12	14	10	6
TOTAL		205	132	66	44	26
Sul	PR	8	2	0	0	3
	RS	13	5	3	5	6
	SC	6	1	2	4	6
TOTAL		27	8	5	9	15
TOTAL GERAL		473	191	136	74	77

Fonte: Arquivo Central do IPHAN/RJ

* Para o levantamento dos bens tombados e dos fotógrafos utilizamos a divisão política do Brasil atual.

Tabela 2						
Quantidade de fotógrafos por década e por região						
Região do Brasil	**Estado**	**1937-1947**	**1948-1957**	**1958-1967**	**1968-1977**	**1978-1987**
Norte	AC	0	0	0	0	0
	AM	0	0	0	3	2
	AP	1	0	0	1	0
	PA	4	3	5	2	6
	RO	0	3	0	1	2
	RR	0	0	0	0	0
	TO	0	3	0	0	2
TOTAL		5	9	5	7	12
Nordeste	AL	2	2	0	1	0
	BA	8	20	6	22	17
	CE	1	1	2	4	1
	MA	4	8	3	4	5
	PB	3	3	2	1	2
	PE	4	6	4	7	11
	PI	0	0	1	2	0
	RN	1	0	2	0	1
	SE	3	2	1	0	1
TOTAL		26	42	21	41	38
Centro-Oeste	DF	0	0	1	0	0
	GO	0	5	4	2	3
	MS	1	0	0	1	1
	MT	1	3	2	2	3
TOTAL		2	8	7	5	7
Sudeste	ES	1	2	2	0	6
	MG	16	34	20	10	17
	RJ	11	21	20	23	29
	SP	9	8	2	3	8
TOTAL		37	65	44	36	60
Sul	PR	1	1	1	0	0
	RS	2	6	4	2	3
	SC	1	1	1	1	0
TOTAL		4	8	6	3	3
TOTAL GERAL		74	132	83	92	120

Fonte: Série Inventário - Arquivo Central do IPHAN/RJ

Ao analisarmos as tabelas 1 e 2 podemos perceber que as regiões onde se concentra o maior número de tombamentos (tabela 1) são os locais em que há uma maior atuação dos fotógrafos (tabela 2). As regiões Sudeste e Nordeste predominam durante cinco décadas, tanto no quantitativo de fotógrafos atuantes quanto no número de bens tombados. Isso ocorreu em função da própria concepção de patrimônio adotada pelo Serviço desde sua fundação, na qual a arquitetura colonial era priorizada. Segundo alguns autores[7] que trabalham com o tema do patrimônio no Brasil, embora a legislação brasileira tenha sido bastante abrangente ao definir a categoria de patrimônio histórico e artístico nacional, os bens patrimoniais, inicialmente, restringiram-se, à semelhança de outros países, a monumentos e peças de arte cuja origem remontava a um tempo histórico determinado que se pretendia sacralizar. O barroco brasileiro aparecia, então, como o primeiro momento em que se constituiu uma arte autenticamente nacional. De acordo com Marisa Veloso Motta Santos:

> Nesse momento, no que se refere à construção da nação, o barroco é emblemático, é percebido como a primeira manifestação cultural tipicamente brasileira, possuidor, portanto, da aura da origem da cultura brasileira, ou seja, da nação. Daí o valor totêmico que se constrói, sendo identificado, sistematicamente, como representação de "autêntico", de "estilo puro".[8]

Nesse sentido, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco são os Estados cuja atuação de fotógrafos é mais marcante. Na região Norte a atuação de fotógrafos se concentra, sobretudo, nos Estados do Pará e no Amazonas, sendo que neste último, somente entre os anos de 1968 e 1987. No Centro-Oeste é representativa a atuação de fotógrafos em Goiás e Mato Grosso, já na região Sul se destaca o Rio Grande do Sul.

O interesse do SPHAN nas regiões apontadas reflete também a criação, em 1946, das primeiras Diretorias Regionais da Instituição, concentradas, inicialmente, nos Estados de Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e São Paulo, as quais eram responsáveis pelos trabalhos de obras e fiscalização nas respectivas regiões.[9] Ficava a cargo dessas Diretorias Regionais instruírem os fotógrafos em seus trabalhos.

---

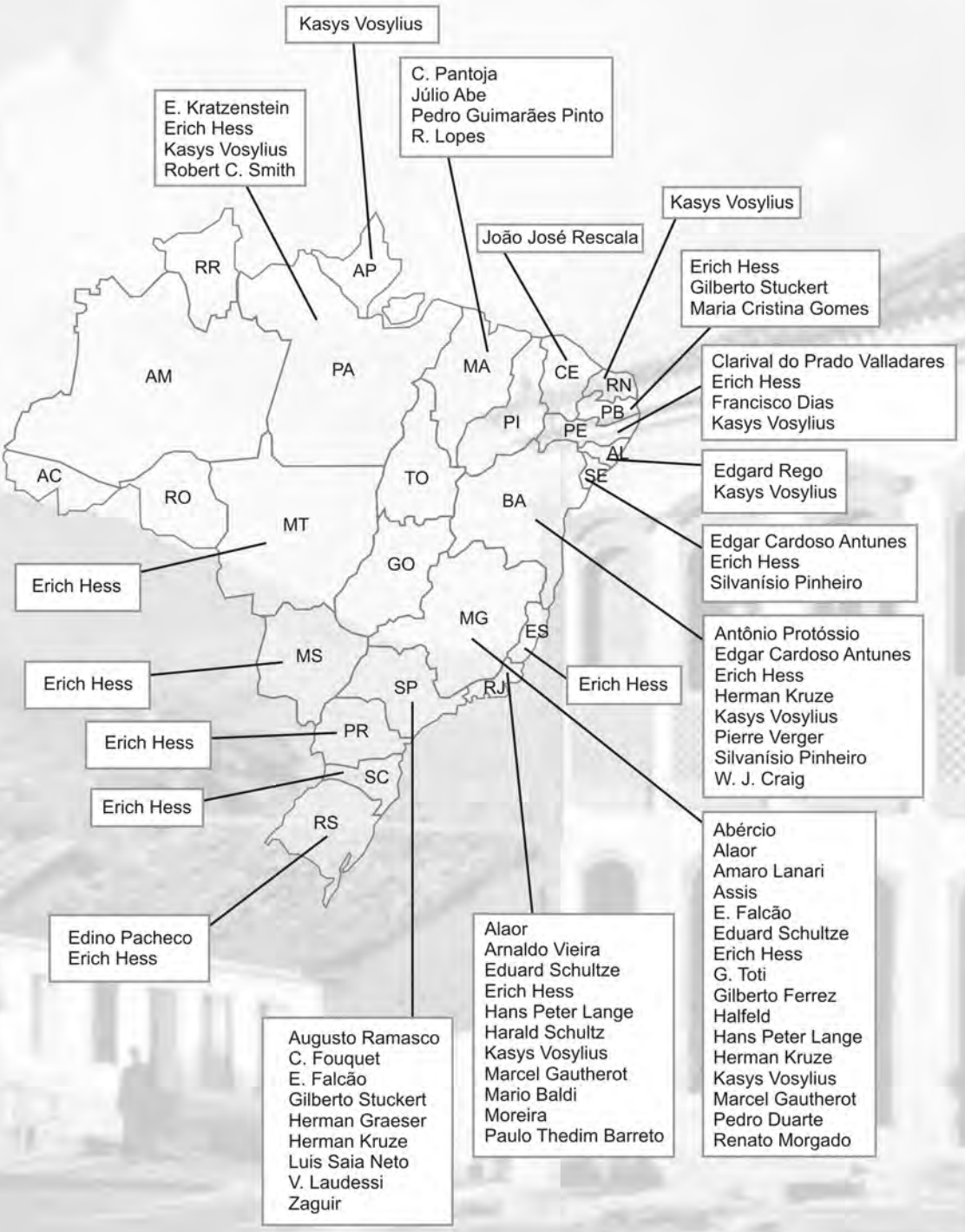
[7] CHUVA, Márcia R. Romeiro. Os arquitetos da memória: a construção do patrimônio histórico e artístico nacional no Brasil (anos 30 e 40). Tese de Doutorado em História. UFF, 1998; FONSECA, Maria Cecília Londres da. O patrimônio em processo. Rio de Janeiro, UFRJ/IPHAN,1997; SANTOS, Marisa Velloso M. O tecido do tempo: a idéia de patrimônio cultural no Brasil (1920-1970). Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 1992.

[8] SANTOS, Marisa Velloso M. O tecido do tempo: a idéia de patrimônio cultural no Brasil (1920-1970). Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 1992, p. 26.

[9] Desde a década de 1940 o IPHAN era representado em 4 Distritos Regionais; nas décadas de 1970 a 1980, havia 13 Diretorias Regionais, passando a 14 Coordenadorias Regionais no início da década de 1990. A partir de 1994 e até o início dos anos de 2000, são 15 Superintendências Regionais que, em 2004 com a criação de mais seis Superintendências, totalizam 21 Superintendências Regionais, com atuação em quase todos os Estados da Federação.

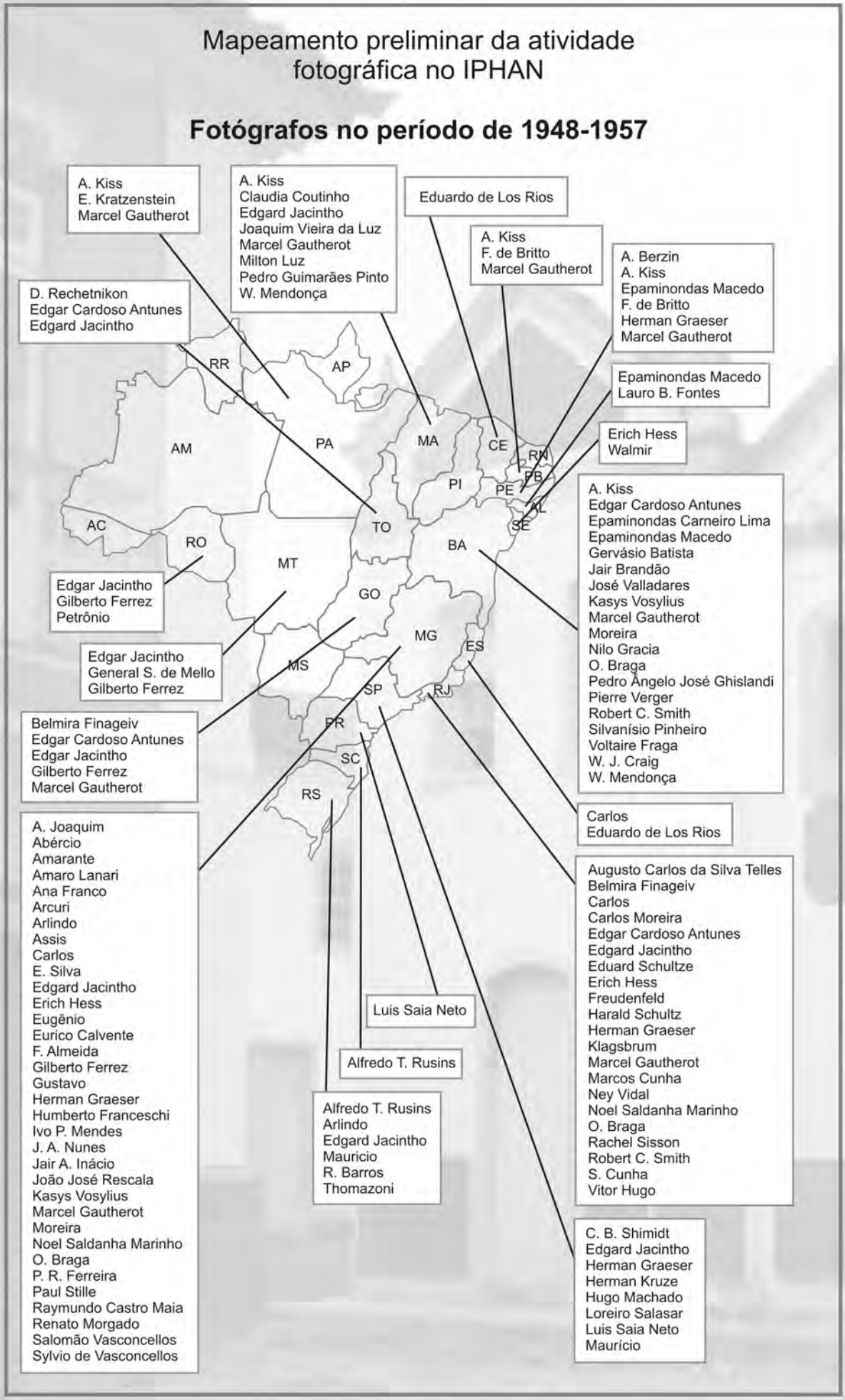
Mapeamento preliminar da atividade fotográfica no IPHAN

Fotógrafos no período de 1937-1947



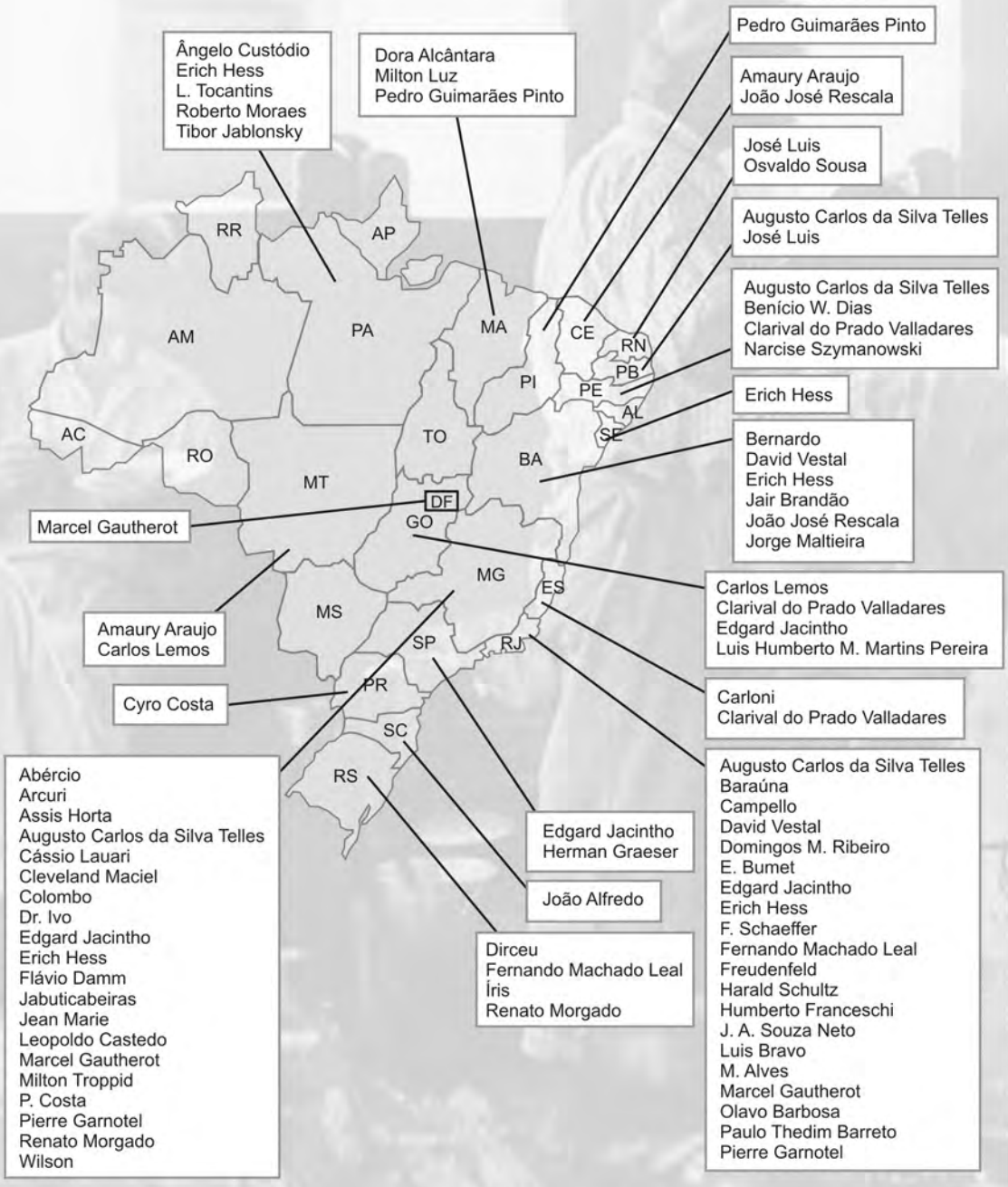
Mapeamento preliminar da atividade fotográfica no IPHAN

Fotógrafos no período de 1948-1957



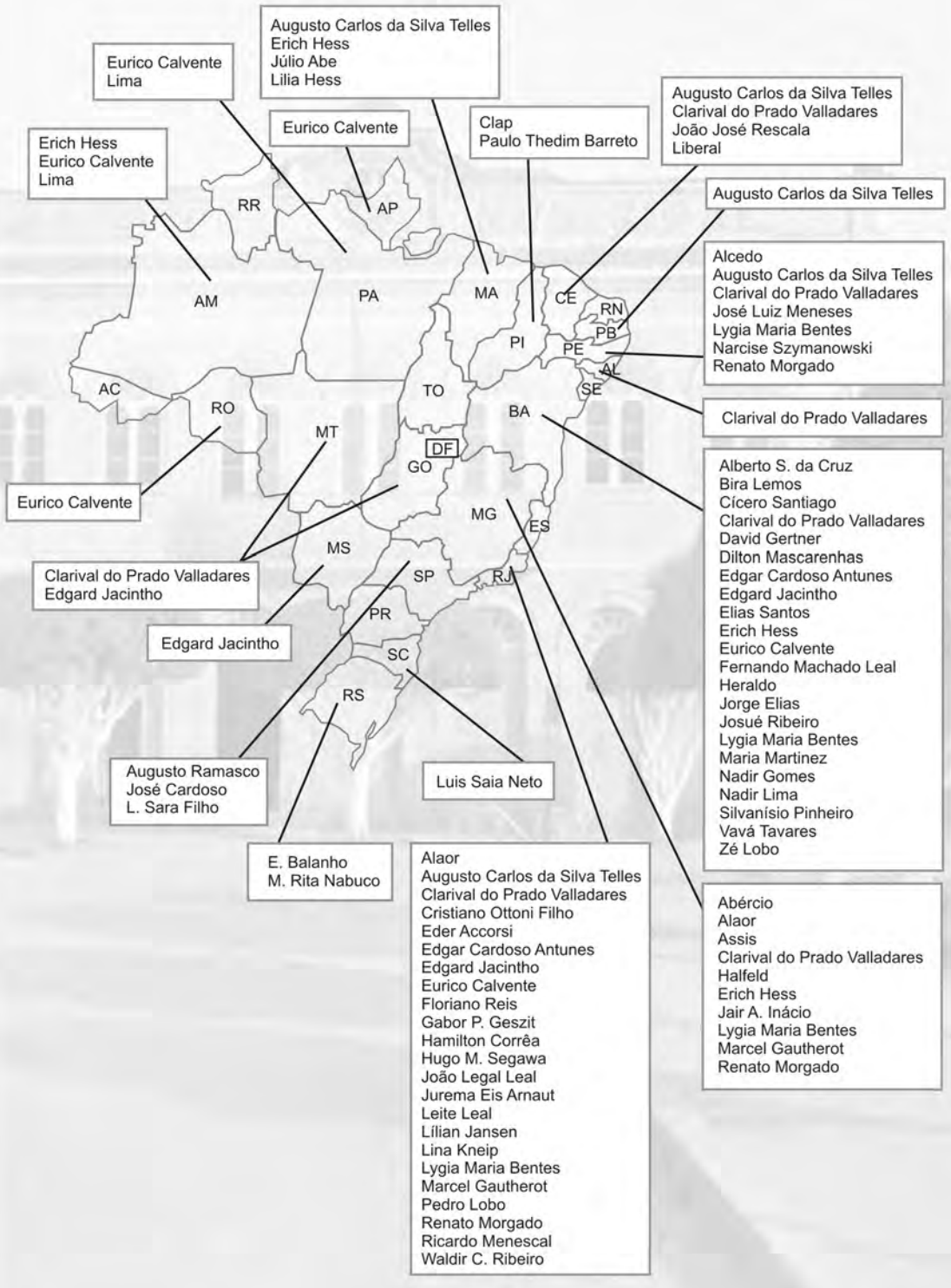
Mapeamento preliminar da atividade fotográfica no IPHAN

Fotógrafos no período de 1958-1967



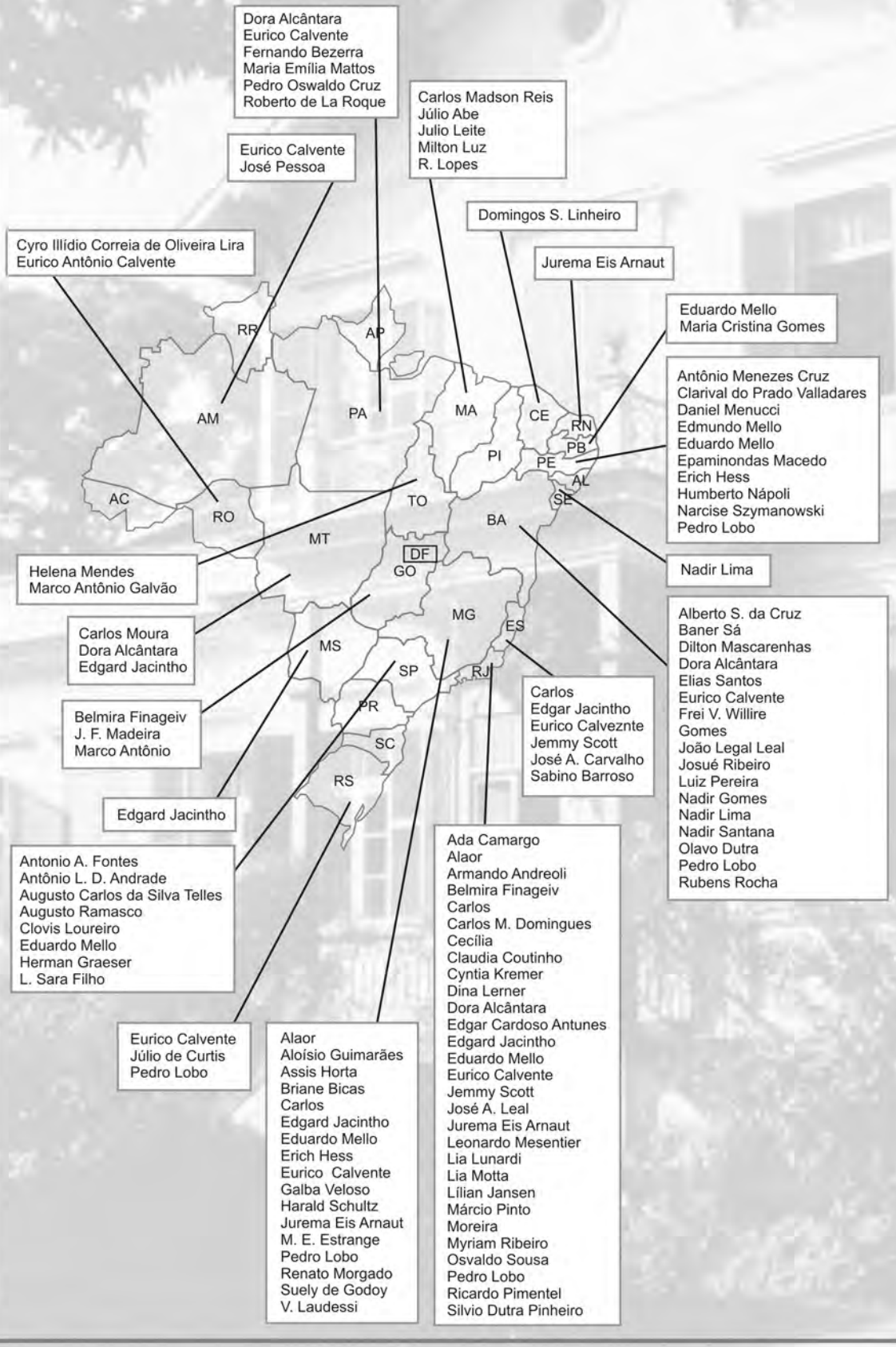
Mapeamento preliminar da atividade fotográfica no IPHAN

Fotógrafos no período de 1968-1977



Mapeamento preliminar da atividade fotográfica no IPHAN

Fotógrafos no período de 1978-1987



Ratificando a grande importância da prática fotográfica para os trabalhos de tombamento, Rodrigo M. F. de Andrade se refere à fotografia como documento indispensável, indicando, também, sua preocupação em formar um acervo fotográfico do SPHAN.

A museóloga e funcionária aposentada pelo IPHAN, Lygia Martins Costa,[10] em depoimento oral, analisa o sentido da documentação, em especial a documentação fotográfica, para o tombamento, visto que os processos deviam ser acompanhados de justificativas bem fundamentadas, tornando os estudos dos bens essenciais para o Patrimônio. Além disso, ressalta ela, havia a necessidade de difundir a noção de preservação do patrimônio, uma vez que o tombamento implicava em responsabilidade do Governo Federal sobre cada bem.[11]

Assim como Rodrigo M. F. Andrade, Lygia Martins Costa reafirma a importância de formar um arquivo fotográfico do Patrimônio. Segundo ela, essa preocupação se deu em função do compromisso que a instituição tinha com a pesquisa, "porque o 'patrimônio' era uma casa de estudo e preservação da arte colonial, para auxiliar o estudo da arte colonial".[12]

Eram as fotografias que viabilizavam os estudos dos bens culturais espalhados pelo Brasil, objetos de análise para tombamento. A documentação fotográfica também se tornou imprescindível para fins de estudo das obras de conservação e restauração propostas pelo SPHAN, bem como para a verificação dos trabalhos executados e, ainda, instrumentos de consulta e pesquisa por parte dos técnicos do Serviço e pesquisadores do patrimônio cultural brasileiro.

Desde 1937, os funcionários que passaram a compor o corpo técnico da instituição e, principalmente, os fotógrafos contratados pelo Serviço, retornaram às antigas cidades do Brasil visitadas, ao longo da década de 1920, pelos intelectuais modernistas para retratar o patrimônio brasileiro, descobrindo novas paisagens e edificações, contribuindo para a sua proteção oficial, mas, sobretudo, construindo uma memória fotográfica da cultura brasileira.

Muitos tombamentos eram feitos baseados na análise destas fotografias, dada a dificuldade de acesso às diversas localidades do Brasil e, por vezes, às limitações financeiras, que impediam os técnicos de irem a campo. Daí a importância da prática fotográfica naquele momento, funcionando como um instrumento que aproximava dos técnicos do SPHAN os bens arquitetônicos encontrados no Brasil, a serem tombados ou restaurados. Os fotógrafos, geralmente, recorriam aos arquitetos locais que os acompanhavam e orientavam o trabalho fotográfico. Rodrigo M. F. de Andrade em correspondência a Godofredo Filho, em 23 de maio de 1940, escreve:

---

[10] Graduada em Museologia pelo Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, em 1939. Em 1940 passou a exercer a função de conservadora do Museu Nacional de Belas-Artes. Trabalhou para o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional a partir de 1952. Executou o plano de estruturação dos cursos da Escola Superior de Museologia da UnB (1964), onde apresentava o curso de Introdução à Arte I, que procurava desenvolver uma visão panorâmica da produção artística nos campos das Artes Plásticas e da Arquitetura desde o Renascimento. Além disso, tornou-se consultora técnica da Fundação Nacional Pró-Memória (1985), tendo se aposentado pelo IPHAN em 1995. Foi agraciada, em 2006, com o título Personalidade Republicana, oferecido pelo Museu da República a pessoas e/ou instituições por sua atividade em favor da Liberdade, da Democracia, dos Direitos Humanos e da Memória Nacional.

[11] Entrevista realizada em agosto de 2006.

[12] *Idem.*

> Estamos sentindo aqui muita falta de documentação fotográfica do interior dessa igreja, especialmente da pintura do forro e de alguns aspectos da nave. Peço-lhe, pois, o favor de providenciar para mandar tirar as fotografias desejadas: do forro, apanhando a pintura em conjunto e nos seus pormenores; da nave, apanhando o corpo da igreja e sua ligação com a capela-mor, as capelas laterais, etc.

A fotografia, desse modo, facilitava os estudos dos bens arquitetônicos. Walter Benjamin ao tratar da obra de arte na época da reprodutibilidade técnica, indica que esse novo momento aproxima o indivíduo da obra de arte, ou nas palavras do autor "a catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador".[13] A esse respeito, Benjamin observa que:

> Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade (...). Os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não poderiam ser utilizadas.[14]

Em geral, os fotógrafos contratados iam a campo após a visita do técnico da sede do SPHAN ao local. Este técnico classificava os bens e solicitava as fotografias. Apesar das recomendações dos registros fotográficos partirem do próprio diretor e dos técnicos do SPHAN, os fotógrafos recebiam orientações muito gerais do que deveriam fotografar, resultando, por vezes, em fotografias muito mais artísticas do que técnicas, na visão de Lygia Costa.[15]

Em 1949, Lucio Costa, então diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos do SPHAN, no plano de trabalho para a Divisão, indicava que os trabalhos de levantamento fotográfico deveriam ser realizados pelos próprios técnicos do SPHAN a partir de treinamentos com fotógrafos profissionais orientados pelas próprias regionais:

> (...) parecem-me recomendáveis as seguintes medidas de ordem geral, visando a aparelhar esta divisão dos meios efetivos de tornar-se útil:
>
> (...)
>
> 2. A criação na sede e em cada um dos distritos, de pequenas "equipes" incumbidas unicamente de batidas sistemáticas para colheita de material de inventário, não somente nas regiões acessíveis, como também, principalmente, nas zonas de acesso difícil servidas por caminhos antigos, equipes constituídas de um fotógrafo e de um técnico habilitado – *possivelmente a mesma pessoa* (...).
>
> Além disso, cada distrito deverá possuir um aparelho *Leica,* ou similar, completo, e *contratar com fotógrafo competente um curso prático de fotografia com o propósito de fazer de cada um dos fun-*

---

[13] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

[14] *Idem, Ibidem.* p. 104.

[15] Entrevista realizada em agosto de 2006.

> *cionários técnicos da repartição um fotógrafo habilitado*, capaz de fazer a sua própria documentação nas viagens de reconhecimento, pesquisa ou inspeção.[16] (Grifos nossos)

No entanto, mesmo com o esforço de Lucio Costa em "fazer de cada um dos funcionários técnicos da repartição um fotógrafo habilitado", durante as três primeiras décadas, sobretudo, percebemos uma crescente contratação de fotógrafos pelo SPHAN, que, segundo depoimento de Edson Britto Maia, eram indicados pelos intelectuais que mantinham contato com os técnicos do Serviço.[17] Os trabalhos fotográficos produzidos pelos fotógrafos contratados – Erich Hess, Marcel Gautherot, Herman Graeser, Harald Schultz, Eduard Schultze, Kasys Vosylius, Edgar Cardoso Antunes, Peter Lange, Paul Stille, Pierre Verger – formam a maior parte do acervo fotográfico do Arquivo Central/RJ. Essas contratações se fizeram necessárias pela carência de equipamentos fotográficos, à época, no Brasil e também pela pouca experiência de alguns funcionários com a técnica fotográfica, como foi possível constatar nos relatórios de trabalho da regional de São Paulo, da qual Mario de Andrade era responsável nos primeiros anos. Em 16 de outubro de 1937, Mario de Andrade em seu relatório sobre as primeiras pesquisas para o inventário dos monumentos do Estado de São Paulo, observa que a opção de dispensar um fotógrafo especializado nesses trabalhos, para diminuir os custos do serviço fotográfico, teria sido equivocada, visto que muitas fotografias saíram falhadas ou incorretas, exigindo o retorno a alguns lugares.[18]

Apesar da indiscutível qualidade técnica dos fotógrafos contratados nas primeiras décadas, Rodrigo M. F. de Andrade também chamava a atenção para as fotografias repetidas e desnecessárias que alguns fotógrafos produziam, muitas vezes por falta de orientação dos técnicos ou por decisão própria. Nesse sentido, com o objetivo de sistematizar as instruções que deviam ser observadas pelos técnicos e auxiliares (fotógrafos) encarregados de colher a documentação fotográfica para o inventário realizado pela Seção de Arte da Divisão de Estudos e Tombamentos, o diretor-geral do SPHAN criou, em 08 de janeiro de 1948, a Portaria nº. 3 – "Fotografias de obras de valor artístico e histórico". Esta Portaria contempla os seguintes itens:

I – Fotografias de exterior;
II – Fotografias de interior:
  a) Arquitetura civil;
  b) Arquitetura religiosa (Igrejas e capelas; conventos);
III – Imagens, mobiliário, prataria etc;
IV – Quadros e painéis.

Essas instruções reafirmam o valor do documento fotográfico enquanto instrumento de análise e estudos para os procedimentos do Serviço, como fica exemplificado no fragmento correspondente ao item II/b: "O operador terá sempre o cuidado de remover as toalhas, vasos, castiçais e imagens de feição comercializada e de fábrica recente". Em especial, o item IV da portaria diz que:

> Os quadros e painéis devem ser fotografados a prumo e bem de frente, evitando-se os reflexos e demais efeitos perturbadores.

---

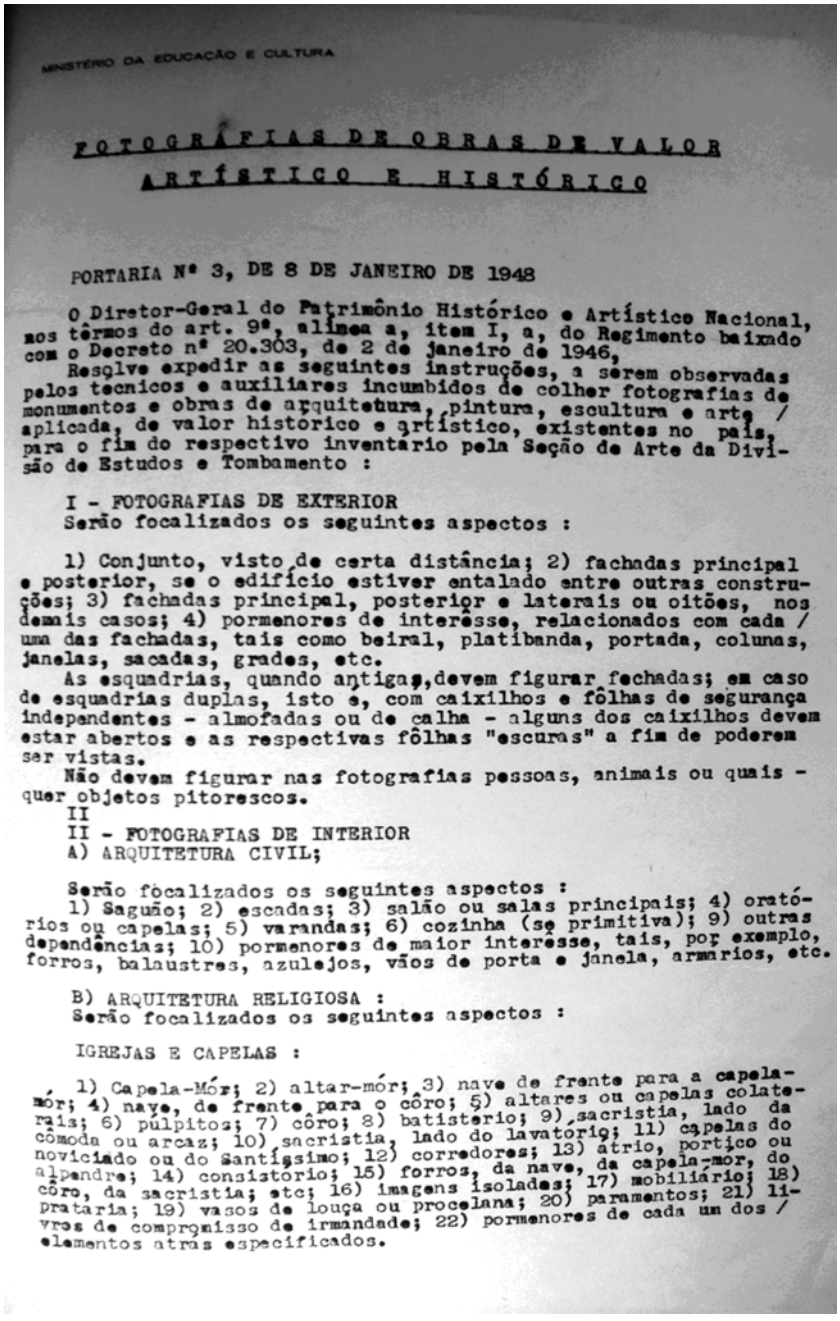
[16] COSTA, Lucio. Plano de trabalho para a Divisão de Estudos e Tombamento da DPHAN. Série Personalidades Lucio Costa. *In:* Arquivo Central, IPHAN/RJ.

[17] Entrevista realizada em novembro de 2006.

[18] Série Personalidades/Mario de Andrade, 16/10/1937. *In:* Arquivo Central do IPHAN/RJ.

> Recorrerá o operador a filtros apropriados a fim de garantir, no preto e branco, o fiel registro do valor relativo das cores.

Sobre esse aspecto, em seu depoimento, Lygia Costa ressalta que, principalmente, as fotografias de pinturas, muitas vezes, saíam escurecidas e, segundo ela, para o estudioso da História da Arte "não interessa um quadro escurecido quando a técnica da pintura se manifesta nos detalhes, no acabamento. Também não pode ser claro demais, sem critério". Apesar de reconhecer a importância da fotografia colorida para o estudo da obra de arte, ela atenta para a importância da imagem em preto e branco, pois facilita a análise dos sinais e nela se conhece a técnica do autor.[19] No entanto, devemos observar que Lygia Costa começou a trabalhar no SPHAN em 1952 e, sendo a portaria de 1948, podemos constatar que os critérios técnicos ainda representavam um problema na produção da documentação fotográfica para o Serviço.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

FOTOGRAFIAS DE OBRAS DE VALOR ARTÍSTICO E HISTÓRICO

PORTARIA Nº 3, DE 8 DE JANEIRO DE 1948

O Diretor-Geral do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nos têrmos do art. 9º, alínea a, item I, a, do Regimento baixado com o Decreto nº 20.303, de 2 de janeiro de 1946,

Resolve expedir as seguintes instruções, a serem observadas pelos tecnicos e auxiliares incumbidos de colher fotografias de monumentos e obras de arquitetura, pintura, escultura e arte / aplicada, de valor historico e artístico, existentes no país, para o fim do respectivo inventario pela Seção de Arte da Divisão de Estudos e Tombamento :

I - FOTOGRAFIAS DE EXTERIOR
Serão focalizados os seguintes aspectos :

1) Conjunto, visto de certa distância; 2) fachadas principal e posterior, se o edifício estiver entalado entre outras construções; 3) fachadas principal, posterior e laterais ou oitões, nos demais casos; 4) pormenores de interêsse, relacionados com cada / uma das fachadas, tais como beiral, platibanda, portada, colunas, janelas, sacadas, grades, etc.

As esquadrias, quando antigas, devem figurar fechadas; em caso de esquadrias duplas, isto é, com caixilhos e fôlhas de segurança independentes - almofadas ou de calha - alguns dos caixilhos devem estar abertos e as respectivas fôlhas "escuras" a fim de poderem ser vistas.

Não devem figurar nas fotografias pessoas, animais ou quaisquer objetos pitorescos.

II
II - FOTOGRAFIAS DE INTERIOR
A) ARQUITETURA CIVIL;

Serão focalizados os seguintes aspectos :
1) Saguão; 2) escadas; 3) salão ou salas principais; 4) oratórios ou capelas; 5) varandas; 6) cozinha (se primitiva); 9) outras dependências; 10) pormenores de maior interêsse, tais, por exemplo, forros, balaustres, azulejos, vãos de porta e janela, armários, etc.

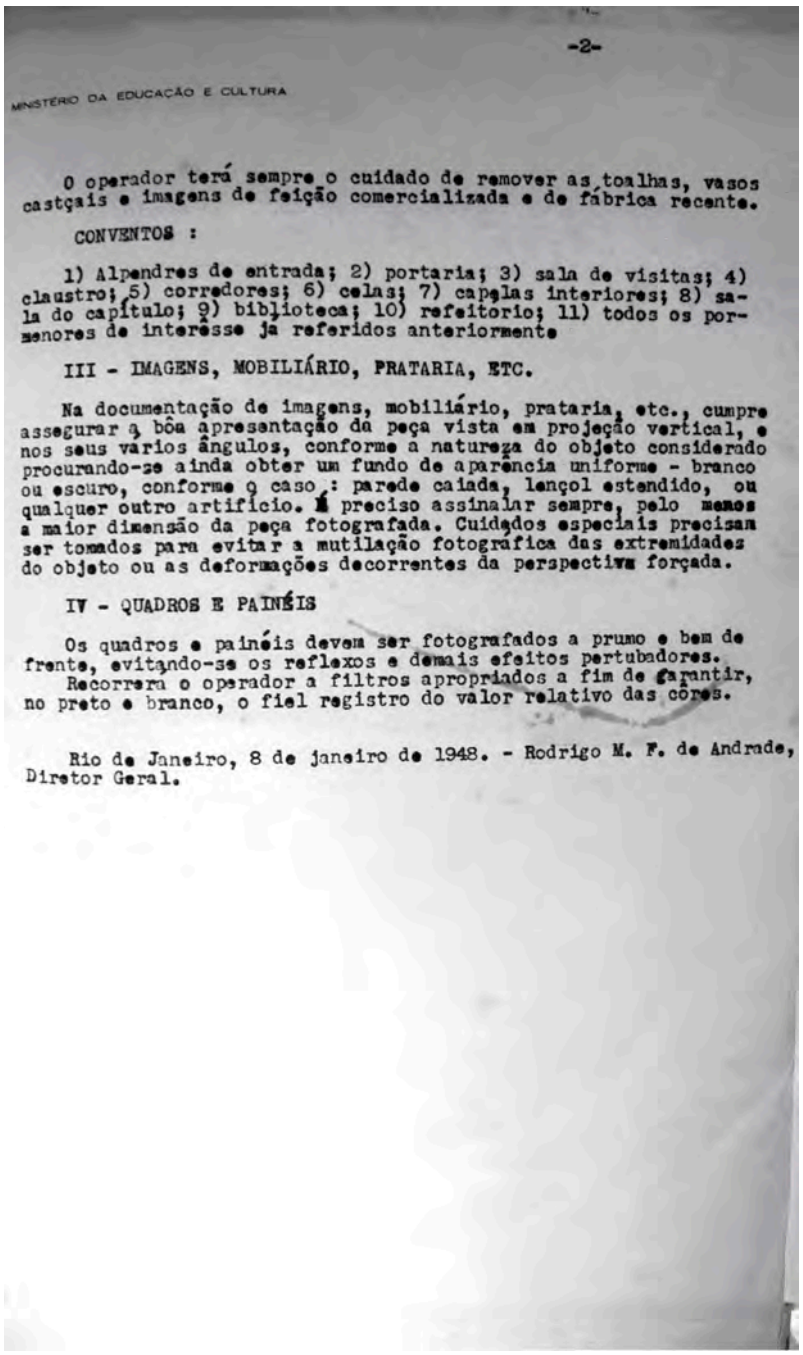
B) ARQUITETURA RELIGIOSA :
Serão focalizados os seguintes aspectos :

IGREJAS E CAPELAS :

1) Capela-Mór; 2) altar-mór; 3) nave de frente para a capela-mór; 4) nave, de frente para o côro; 5) altares ou capelas colaterais; 6) púlpitos; 7) côro; 8) batistério; 9) sacristia, lado da cômoda ou arcaz; 10) sacristia, lado do lavatório; 11) capelas do noviciado ou do Santíssimo; 12) corredores; 13) átrio, pórtico ou alpendre; 14) consistório; 15) forros, da nave, da capela-mor, do côro, da sacristia; etc; 16) imagens isoladas; 17) mobiliário; 18) prataria; 19) vasos de louça ou procelana; 20) paramentos; 21) livros de compromisso de irmandade; 22) pormenores de cada um dos / elementos atrás especificados.

Reprodução fac-similar da Portaria de 08 de janeiro de 1948. *In:* Arquivo da 7ª Superintendência Regional do IPHAN/BA.

[19] Entrevista realizada em agosto de 2006.



-2-

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

O operador terá sempre o cuidado de remover as toalhas, vasos castçais e imagens de feição comercializada e de fábrica recente.

CONVENTOS :

1) Alpendres de entrada; 2) portaria; 3) sala de visitas; 4) claustro; 5) corredores; 6) celas; 7) capelas interiores; 8) sala do capítulo; 9) biblioteca; 10) refeitorio; 11) todos os pormenores de interêsse ja referidos anteriormente

III - IMAGENS, MOBILIÁRIO, PRATARIA, ETC.

Na documentação de imagens, mobiliário, prataria, etc., cumpre assegurar a bôa apresentação da peça vista em projeção vertical, e nos seus varios ângulos, conforme a natureza do objeto considerado procurando-se ainda obter um fundo de aparência uniforme - branco ou escuro, conforme o caso : parede caiada, lençol estendido, ou qualquer outro artifício. É preciso assinalar sempre, pelo menos a maior dimensão da peça fotografada. Cuidados especiais precisam ser tomados para evitar a mutilação fotografica das extremidades do objeto ou as deformações decorrentes da perspectiva forçada.

IV - QUADROS E PAINÉIS

Os quadros e painéis devem ser fotografados a prumo e bem de frente, evitando-se os reflexos e demais efeitos pertubadores.
Recorrera o operador a filtros apropriados a fim de garantir, no preto e branco, o fiel registro do valor relativo das côres.

Rio de Janeiro, 8 de janeiro de 1948. - Rodrigo M. F. de Andrade, Diretor Geral.

As correspondências trocadas entre Rodrigo M. F. de Andrade e os chefes dos Distritos Regionais revelam os contratempos que, muitas vezes, atrasavam os trabalhos e estudos referentes ao processo de preservação: a baixa qualidade dos filmes fotográficos, carência ou atraso na aquisição de material fotográfico que, muitas vezes, era importado pelo SPHAN. Em correspondência, de 31 de outubro de 1956, entre Rodrigo M. F. de Andrade e um inspetor da Alfândega, foi possível constatar esse tipo de problema quando o diretor do SPHAN contestou a exigência de apresentar uma licença para importação de pequena quantidade de filmes fotográficos, de custo reduzido, destinada ao serviço público. Na carta, Rodrigo M. F. de Andrade pedia autorização para o recebimento do material que estava retido na Alfândega.[20] Observamos na documentação, que a necessidade do Serviço importar material fotográfico de outros países se dava em função da dificuldade de ad-

[20] Correspondência de Rodrigo Mello Franco de Andrade, 31/10/1956. Arquivo Técnico-administrativo/Representante – Gautherot (1945-1956). In: Arquivo Central do IPHAN/RJ.

quirir filmes e papéis fotográficos de boa qualidade no Brasil. Godofredo Filho, em 1938, escreveu ao diretor do Serviço advertindo-o que algumas fotografias ficaram inutilizadas, pois o filme estava furado. Enquanto isso, o fotógrafo Silvanísio Pinheiro aguardava o outro material para refazer o trabalho fotográfico na Bahia.[21] Cinco anos mais tarde, Godofredo Filho reclamava de problema semelhante:

> Cumpre-me comunicar-vos, para os devidos fins, que, por motivos de falta de material fotográfico nesta praça, ainda não pode ser enviada a documentação prometida sobre a igreja Matriz de Cachoeira, bem como fotografias várias sobre outras obras em andamento nesta região.[22]

Outros fatores que dificultavam a execução do trabalho do fotógrafo eram a falta de orientação por parte dos técnicos aos fotógrafos do que era importante ser documentado e as condições climáticas desfavoráveis. Gautherot escreveu, em carta de 01 de fevereiro de 1955, sobre a dificuldade de fotografar em Salvador devido às constantes chuvas.[23]

A partir da década de 1960, os técnicos do SPHAN passaram a ocupar a função desses fotógrafos, momento caracterizado pela redução das contratações desses profissionais, possivelmente, em razão do crescimento do quadro de funcionários da instituição e da distribuição no mercado nacional de equipamentos e materiais fotográficos. A documentação fotográfica produzida pelo Serviço do Patrimônio a partir deste período foi alvo de críticas em um documento produzido por Eduardo Mello, técnico da Instituição, em 29 de janeiro de 1991, intitulado "Produção da documentação fotográfica". Para Mello, "a falta de uma diretriz para a produção de uma boa documentação fotográfica fica patente na defasagem em que se encontra o Arquivo Central nos últimos anos". Segundo o fotógrafo, o documento tem como objetivo,

> (...) resgatar a qualidade técnica da documentação fotográfica como forma de registro, e dar o devido valor que ela merece. O arquivo geral do IBPC no Rio de Janeiro [denominação naquele momento do que é hoje o Arquivo Central do IPHAN/RJ] comprova estas afirmações, basta olhar a qualidade da documentação fotográfica produzida até a década de 50 e a que é produzida nos últimos anos, que com raras exceções respeitam um projeto fotográfico (...). Para se realizar uma boa documentação fotográfica, é necessário antes de mais nada, tempo (não basta o tempo do *clic*), é fundamental estudar a insolação do local do bem cultural em questão, durante todo o dia, fazendo-se as anotações dos melhores ângulos e dos horários mais propícios. Feitas as anotações necessárias, deve-se executar o serviço com equipamento próprio para a foto de Arquitetura, isto é, câmeras profissionais que utilizem negativos de grande formato, tipo 4x5 polegadas ou 120 mm, permitindo ampliações com mais detalhes.

---

[21] Correspondência entre Rodrigo M. F. de Andrade e Godofredo Filho, 1938. *In:* Arquivo da 7ª Superintendência Regional do IPHAN/Bahia.

[22] Correspondência entre Rodrigo M. F. de Andrade e Godofredo Filho, 30/01/1943. *In:* Arquivo da 7ª Superintendência Regional do IPHAN/Bahia.

[23] Correspondência de Marcel Gautherot a Rodrigo M. F. de Andrade, 01/02/1955. *In:* Arquivo Técnico-administrativo/Representante – Gautherot (1945-1956). *In:* Arquivo Central do IPHAN/RJ.

Neste trecho, Eduardo Mello destaca a importância do fotógrafo especializado nos trabalhos de registro de imagens do Patrimônio. O que realça o grande valor dos fotógrafos contratados nas primeiras décadas, para os trabalhos de proteção do patrimônio cultural e para a formação do acervo documental do SPHAN.

O acervo fotográfico do Arquivo Central do IPHAN, no Rio de Janeiro, referência na área de preservação, é composto por cerca de 200.000 imagens – fotografias, negativos em vidro, acetato e nitrato, slides – que retratam a atividade da instituição. Deste total, 60.086 imagens são referentes às fotografias propriamente ditas, que constituíram o recorte do objeto da pesquisa *Os fotógrafos do patrimônio.*

Dos 353 profissionais mapeados, cujas fotografias se encontram no Arquivo Central/RJ,[24] optamos por apresentar um recorte de 41 fotógrafos, cujos trabalhos fotográficos se mostraram mais relevantes, dada a grande quantidade de suas fotografias (tabela 3).

Tabela 3

	FOTÓGRAFOS	QUANTIDADE DE FOTOGRAFIAS	LOCAL DE ATUAÇÃO
01	A. KISS	370	BA, MA, PA, PB, PE
04	ALBERTO CRUZ	209	BA
02	ASSIS HORTA	207	MG
03	AUGUSTO C. DA SILVA TELLES	202	RJ, MG, SP, PE, MA, PB, CE
05	CLAP	108	PI
06	CLARIVAL DO PRADO VALLADARES	648	PE, GO, ES, BA, AL, CE, MT, RJ, MG
07	DORA ALCÂNTARA	317	MA, BA, PA, RJ, MT
08	E. FALCÃO	144	BA, SP, MG
09	EDGAR ANTUNES	581	BA, SE, RJ, TO, GO
10	EDGAR JACINTHO SILVA	2.814	RJ, SP, MG, ES, BA, GO, MT, MS, RS, RO, TO, MA
11	EDUARD SCHULTZE	296	RJ, MG
12	EDUARDO MELLO	122	RJ, MG, SP, PE, PA, PB
13	EPAMINONDAS MACEDO	232	BA, PE, AL
14	ERICH HESS	5.367	MG, RJ, ES, RS, SC, PR, MS, MT, BA, MA, PE, SE, PB, PA, AM
15	EURICO CALVENTE	1.039	AM, AP, PA, RO, BA, RJ, ES, MG, RS
16	FERNANDO MACHADO LEAL	462	RJ, RS, BA
17	GILBERTO FERREZ	51	MG, GO, RO, MT
18	HALFELD	273	MG
19	HARALD SCHULTZ	69	RJ, MG

[24] Cabe destacar que foi pesquisada a Série Inventário no Arquivo Central do IPHAN/Rio de Janeiro.

Tabela 3 *cont.*			
	FOTÓGRAFOS	QUANTIDADE DE FOTOGRAFIAS	LOCAL DE ATUAÇÃO
20	HERMAN GRAESER	614	SP, MG, RJ, PE
21	HERMAN KRUSE	235	MG, SP, BA
22	JAIR BRANDÃO	133	BA
23	JOÃO JOSÉ RESCALA	503	MG, CE
24	JÚLIO ABE	696	MA
25	JUREMA EIS ARNAUT	339	RJ, MG
26	KASYS VOSYLIUS	338	BA, AL, AP, PE, RN, PA, RJ, MG
27	LILIAN JANSEN	195	RJ
28	LUÍS DE CASTRO FARIA	78	MT, PR, RJ, PB
29	LYGIA MARIA BENTES	458	MG, RJ, BA, PE
30	MARCEL GAUTHEROT	1.185	MG, RJ, DF, GO, MA, PA, PE, BA, PB
31	MILTON LUZ	300	MA
32	NADIR LIMA	416	BA, SE
33	PAUL STILLE	497	MG
34	PAULO THEDIM BARRETO	446	RJ, PI
35	PEDRO LOBO	631	RJ, MG, BA, PE, RS
36	PETER LANGE	156	MG
37	PIERRE VERGER	72	BA
38	R. LOPES	135	MA
39	RENATO MORGADO	677	MG, RS, RJ, PE
40	SILVANÍSIO PINHEIRO	1.259	BA, SE
41	VOLTAIRE FRAGA	43	BA
TOTAL DE FOTOGRAFIAS		22.917	

Do total de 60.086 fotografias, foi possível fazer o levantamento da autoria de apenas 25.973, já que as 34.113 fotografias restantes aparecem sem autoria identificada. Das 25.973 fotografias identificadas, 22.917 são dos referidos 41 fotógrafos selecionados (tabela 3) e as 3.056 restantes são dos outros 312 nomes levantados.

A pesquisa evidenciou também que grande parte dos profissionais que fotografou para o IPHAN estava vinculada aos estudos do patrimônio, sendo, na maioria das vezes, arquitetos, engenheiros e historiadores que fotografavam os bens culturais. Os fotógrafos profissionais contratados pelo IPHAN atuaram, sobretudo, nas três primeiras décadas e tiveram um papel fundamental nos trabalhos do Patrimônio e na constituição do acervo do Arquivo Central. Dos 41 fotógrafos selecionados foi possível constatar que apenas 13 tinham a fotografia como principal ocupação profissional – Erich Hess, Marcel Gautherot, Kasys Vosylius, Edgar Cardoso Antunes, Herman Graeser, Peter Lange, Silvanísio Pinheiro, Harald Schultz, Paul Stille, Pierre Verger, Pedro Lobo, Voltaire Fraga, Eduard Schultze. Os outros 28 estavam ligados aos estudos do patrimônio. Os 13 fotógrafos citados foram contratados para fotografar nas primeiras décadas, com exceção de Pedro Lobo, que integrou o quadro de servidores do IPHAN, como fotógrafo, na década de 1980.

Considerações finais

Um dos objetivos deste texto foi elaborar um relatório preliminar do levantamento sobre o registro fotográfico do patrimônio cultural brasileiro e seus produtores, no âmbito do IPHAN, realizado como parte da pesquisa desenvolvida para o projeto financiado pela Caixa Econômica Federal. Contudo, não tem a pretensão de esgotar a discussão sobre a relação entre a fotografia e os trabalhos do IPHAN e a atuação dos fotógrafos que retrataram o patrimônio cultural, mas sim, suscitar questões para serem desenvolvidas em trabalhos futuros.

Do que foi apresentado, podemos concluir que as fotografias foram fundamentais para as atividades do SPHAN, uma vez que eram elas que possibilitavam a análise pelos técnicos dos bens culturais espalhados por todo o Brasil e permitiam a proteção e a preservação dos monumentos. Nas três primeiras décadas de existência do Serviço foram contratados fotógrafos com a finalidade de retratar o patrimônio brasileiro. Os fotógrafos contratados foram os responsáveis pela formação de grande parte do acervo fotográfico da instituição. Nesse período, alguns profissionais envolvidos com as questões do patrimônio cultural (arquitetos, museólogos, historiadores, entre outros) também ficaram incumbidos do levantamento da documentação fotográfica, especialmente, os responsáveis pela parte da preservação e da restauração dos monumentos. A partir da década de 1960, os próprios funcionários do SPHAN passaram a atuar como fotógrafos nos trabalhos de inventário e preservação.

Outra constatação evidenciada é a de que nas regiões em que a atuação do Patrimônio foi mais presente, houve uma maior concentração de fotógrafos. Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Pernambuco foram os Estados nos quais os fotógrafos mais atuaram, principalmente, os fotógrafos especializados – Erich Hess, Marcel Gautherot, Kays Vosylius, Edgar Cardoso Antunes, Herman Graeser, Peter Lange, Silvanísio Pinheiro, Harald Schultz, Paul Stille, Pierre Verger, Pedro Lobo, Voltaire Fraga, Eduard Schultze.

Na pesquisa realizada no Arquivo Central do IPHAN/RJ mapeamos 353 profissionais cujas fotografias encontram-se, sobretudo, nas Séries Inventário e Processos de tombamento.[25] Optamos por aprofundar o levantamento sobre 41 profissionais, apresentado a seguir, pela relevância destes para a constituição do acervo da instituição. Porém, um trabalho que contemplasse os 353 profissionais seria fundamental para entendermos qual era o vínculo estabelecido por eles com o SPHAN, já que existem também casos de fotografias doadas ao Instituto (fotografias de Robert C. Smith, David Vestal, entre outros). Para uma análise mais completa seria necessário um levantamento da documentação textual e fotográfica presentes nos arquivos das Diretorias Regionais, hoje denominadas Superintendências Regionais, sobretudo, das que surgiram na primeira década de funcionamento da instituição, como Minas Gerais, São Paulo, Pernambuco e Bahia. Desta forma, poderíamos compor um cenário detalhado e abrangente dos fotógrafos e dos profissionais que com seus "olhares" e suas câmeras registraram e preservaram o patrimônio cultural brasileiro.

---

[25] Os nomes dos operadores, como eram denominados pelo IPHAN, aparecem no verso das fotografias, junto com o nome do bem, o estado e município onde está localizado o monumento, o número da fotografia e do negativo, e o dia, mês e ano em alguns casos. Nas fotografias produzidas por fotógrafos profissionais é comum aparecer o carimbo do fotógrafo.

Dicionário dos Fotógrafos do Patrimônio - amostragem

A

ABE, Júlio

Convento e Igreja Nossa Senhora do Carmo, 1986, Alcântara / MA

Arquiteto, museólogo e especialista em conservação e restauro de monumentos e sítios históricos. Foi criador do projeto museológico *Museu de Rua*, que conta a história de cidades, bairros, instituições, empresas, com a participação da comunidade local. É conselheiro do Museu da Casa Brasileira desde 1998. Organizou o livro *Expedição São Paulo: uma viagem por dentro da metrópole*. 1 ed. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura /IFF, 2004. Fotografou para o IPHAN no Maranhão em 1940, 1976 e 1986.

ALCÂNTARA, Dora Monteiro e Silva

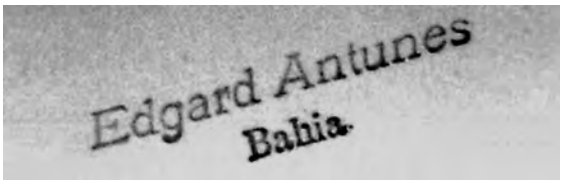
Hospital São Francisco de Assis, 1978, Rio de Janeiro/RJ

Casa a Rua Earp

Arquiteta, funcionária do IPHAN e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro é reconhecida como uma das mais importantes profissionais no que se refere à proteção do patrimônio cultural brasileiro. Atuou como coordenadora do Setor de Tombamento da Diretoria de Tombamento e Conservação do IPHAN, entre 1981 e 1987. Em 1987, assumiu a função de Coordenadora Geral de Preservação de Bens Culturais e Naturais. Autora de livros sobre azulejos luso-brasileiros, atualmente faz parte do Conselho Estadual de Tombamento da Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro. Fotografou para o IPHAN no Maranhão em 1960, na Bahia, Pará e Rio de Janeiro em 1978, 1979 e 1980. Em 1986 fotografou no Mato Grosso.

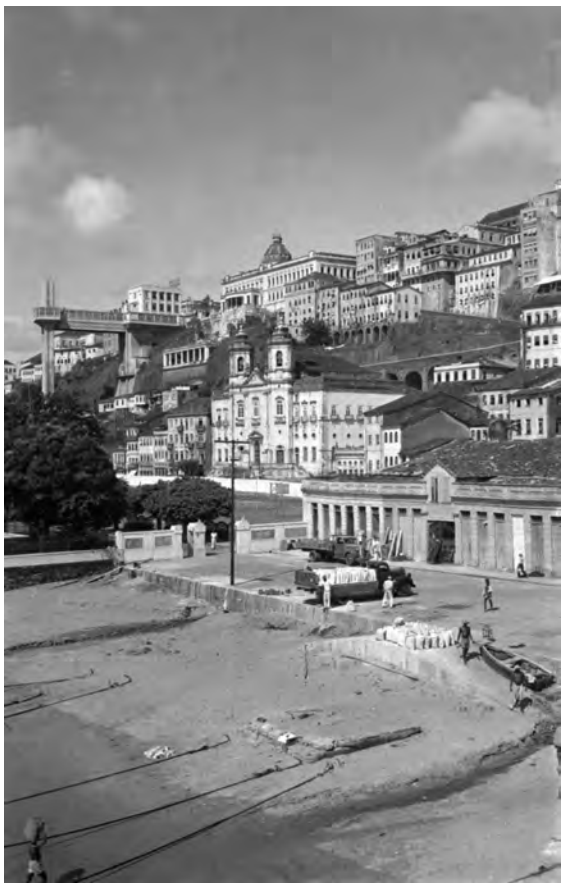
ANTUNES, Edgar Cardoso

Fotografou, como contratado, para o SPHAN, sobretudo na Bahia e Sergipe, mas também no Rio de Janeiro, Tocantins e Goiás nas décadas de 1940 e 1950.



Carimbo do fotógrafo

Casa a Praça Conde dos Arcos, Salvador/BA



Igreja de Nossa Senhora Conceição da Praia, Salvador/BA

ARNAUT, Jurema Eis

Casa a Rua Presidente Domiciano, 195, 1976, Niterói/RJ

Arquiteta pela FAU-UFRJ, em 1976; pós-graduada na área da Restauração e Conservação de Monumentos e Conjuntos Históricos, pela FAU-UFMG, em 1978; mestre em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-UFF, em 2006. Trabalha com a preservação do patrimônio cultural brasileiro, há mais de 30 anos, no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Ao longo desse tempo, vem atuando em diferentes projetos de identificação, proteção, promoção e difusão de bens culturais de valor nacional, tendo exercido funções de direção nas áreas nacional, regional e local do IPHAN. Atualmente é Gerente de Proteção do Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização do IPHAN, com competência nas áreas de estudos de tombamento e inventários e de normas de intervenção em sítios urbanos tombados. Fotografou para o Instituto do Patrimônio no Rio de Janeiro e Minas Gerais nas décadas de 1970 e 1980 e, em 1985, no Rio Grande do Norte.

ASSIS
Ver **HORTA, Assis Alves**

B

BARRETO, Paulo Thedim

Casa na Travessa Belas Artes (antiga Academia Imperial de Belas Artes), Rio de Janeiro/RJ

Arquiteto, funcionário do IPHAN. Chefiou a Seção de Artes do SPHAN, no Rio de Janeiro, até a década de 1950. Publicou inúmeros livros e artigos, como o livro Casas de Câmera e Cadeia, em 1949. Fotografou para o SPHAN no Rio de Janeiro e Piauí nas décadas de 1930, 1940, 1960 e 1970.

Igreja de Nossa Senhora do Socorro, Santa Rita/PB

BENTES, Lygia Maria

Igreja de Nossa Senhora de Sant'ana,1975, Cachoeira de Macacu/RJ

Convento de Santa Tereza: aparelho de iluminação no parque, Salvador/BA

Funcionária do IPHAN. Fotografou para o SPHAN em Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco durante a década de 1970.

BRANDÃO, Jair

Vista aérea de Porto Seguro/BA, 1959

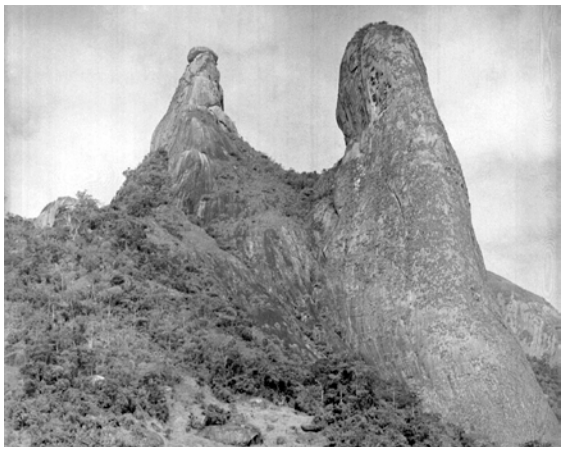
Casa na Rua Quinze de Novembro, 1960, Rio de Contas/BA

Fotógrafo cujos trabalhos se encontram no Arquivo Central do IPHAN/RJ. Fotografou na Bahia durante as décadas de 1950 e 1960.

C

CALVENTE, Eurico Antônio

Arquiteto, funcionário do IPHAN e professor de História e Teoria da Arquitetura e Artes do Centro de Artes da Universidade Santa Úrsula, no Rio de Janeiro. Fotografou para o SPHAN em Minas Gerais nas décadas de 1950 e 1970, e no Rio de Janeiro nas décadas de 1970 e 1980. Durante a década de 1970 chefiou a Seção de Projetos da Divisão de Conservação e Restauração do SPHAN e fotografou no Amazonas, Amapá, Pará, Rondônia, Bahia, Rio de Janeiro,



O Morro Frade e a Freira, Itapemirim/ES

Espírito Santo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Em 1980, fotografou no Rio de Janeiro e em 1981, em Rondônia.

CLAP (Companhia Latino Americana de Projetos)

Vista da cidade de Teresina. Ao fundo Igreja de São Benedito,1973, Teresina/PI

Empresa carioca contratada para elaborar projetos de restauração de imóveis e um plano de preservação ambiental e urbana da cidade de Oeiras, PI, em 1976. As fotografias que acompanham os projetos elaborados encontram-se no Arquivo Central do IPHAN/RJ.

CRUZ, Alberto S. da

Casa de Câmera e Cadeia, 1979, Caetité/BA

Fotógrafo cujos trabalhos se encontram no Arquivo Central do IPHAN/RJ. Fotografou na Bahia em fins da década de 1970, 1980 e 1981. Sem maiores referências.

F

FALCÃO, E.

Forte Santo Alberto, Salvador/BA

Forte São Paulo, Salvador/BA

Profissional cujos trabalhos fotográficos se encontram no Arquivo Central do IPHAN. Fotografou na Bahia e São Paulo em 1937 e em Minas Gerais em 1943. Sem maiores referências.

FARIA, Luís de Castro

Casa ao bairro da Mandioca, 1941, Cuiabá/MT

Antropólogo, professor, biblioteconomista e museólogo. Foi um dos fundadores da Associação Brasileira de Antropologia, da qual foi o primeiro presidente e até a data de sua morte,

Casa ao bairro da Prainha, 1941, Cuibá/MT

Casa na Rua Dom Pedro II: portada, Sabará/MG

o único sócio honorário. Castro Faria, formou uma geração inteira de antropólogos brasileiros. Figura de destaque no cenário internacional, na área de Ciências Sociais e Humanas, por ter sido designado pelo governo brasileiro, através CFE e do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, para participar, guiar e fiscalizar a que foi considerada, dentre as grandes expedições etnográficas do século XX – a Expedição à Serra do Norte, chefiada por Claude Lévi-Strauss. Pelo SPHAN, Castro Faria fotografou na Paraíba em 1939, na década de 1940 com a expedição de Rondon no Mato Grosso, no Paraná em 1947 e no Rio de Janeiro em 1953.

FERREZ, Gilberto

Colecionador e pesquisador, neto de um dos maiores fotógrafos do Brasil do século XIX – Marc Ferrez. É também autor de 30 livros, além de ter lançado, em 1946, a publicação do primeiro e clássico texto A Fotografia no Brasil, na revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - considerada a primeira publicação dedicada à história da fotografia no Brasil. Neste texto ele mapeou pela primeira vez a história da fotografia no Brasil do século XIX. Foi membro do conselho consultivo do IPHAN. Fotografou para o SPHAN em Minas Gerais nos anos de 1947 e 1948 e em Goiás e Rondônia no ano de 1955, e em Mato Grosso.

FRAGA, Voltaire

Casa na Rua Dom Pedro II, Sabará/MG

Águia sobre rocha em jaspe

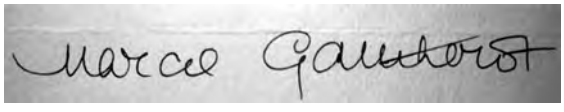
Paço Municipal, 1948, Salvador/BA

Carimbo no verso das fotos

Fotógrafo baiano, neto do fotógrafo amador português Joaquim Fraga. Começou com uma câmera VAG 9X12, nos anos de 1920, brincando de tirar fotografias. Mandou algumas delas para a seção de leitores da revista *O Cruzeiro* e teve a surpresa de vê-las estampadas em duas páginas. Voltaire fez imagens surpreendentes da Bahia antiga, como as baianas cobertas de jóias na Lavagem do Bonfim, a festa do aniversário de 400 anos de Salvador, a cidade inteira mobilizada no enterro de Ruy Barbosa, fotos de políticos, intelectuais, entre outras.

Fraga fotografou para o SPHAN na Bahia somente em 1948, e nessa época o fotógrafo baiano já pensava em fazer documentação histórica, em fotografar para o futuro.

G



GAUTHEROT, Marcel André Félix

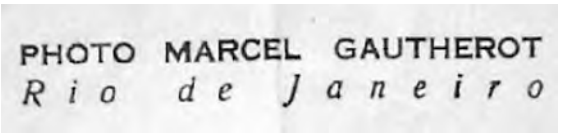
Nascido em Paris, França, em 1910, Gautherot abandonou o curso de arquitetura pela fotografia, em 1939. Transferiu-se para o Brasil no ano seguinte, inspirado pela leitura do livro Jubiabá, de Jorge Amado, radicando-se na cidade do Rio de Janeiro após uma breve passagem pela região amazônica. Conheceu Rodrigo Mello Franco de Andrade, então diretor do SPHAN, e começou a trabalhar para a instituição como fotógrafo contratado. Esse contato foi fundamental para o reconhecimento de Gautherot como fotógrafo

Carimbo no verso das fotos nas décadas de 1930/1940

no Brasil e estabeleceu um forte vínculo com os profissionais envolvidos com as questões do patrimônio. A partir desses trabalhos, Gautherot passou a ser requisitado por alguns dos mais importantes arquitetos modernos e paisagistas brasileiros, notadamente Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e Roberto Burle Marx. A pedido de Niemeyer, um dos autores do projeto da nova capital do país, Gautherot documentou em fotos a construção de Brasília.

Carimbo no verso das fotos a partir de 1940

Na visão de Andréa Silva e Leila Ribeiro,"com formação em arquitetura, Gautherot serve como uma luva aos interesses do SPHAN para o registro do patrimônio barroco oitocentista".[26]



Papel impresso

Tornou-se um dos mais importantes fotógrafos da segunda metade do século XX e desempenhou papel determinante na constituição da coleção de fotografias do SPHAN.

Fotografou para o Serviço do Patrimônio em Minas Gerais, Rio de Janeiro, Brasília, Goiás, Maranhão, Pará, Pernambuco, Bahia e Paraíba durante as décadas de 1940, 1950, 1960, 1970 e 1980. Vale destacar o importante trabalho feito por Gautherot para o Patrimônio das Missões jesuíticas do Rio Grande do Sul.

Igualmente interessado nos temas de caráter antropológico, constituiu importante arquivo de fotografias sobre a cultura popular brasileira,

[26] SILVA, Andréa Cristina; RIBEIRO, Leila Beatriz. Imagens do silêncio, imagens silenciadas – Marcel Gautherot e a construção de Brasília. Anais da XIII Encontro de História ANPUH – Rio, 2008, p. 2.

Praça João Lisboa, São Luís/MA

Igreja de São Miguel, Santo Ângelo/RS

hoje conservado no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

É autor dos livros: Brésil (com A. Bon e Pierre Verger, 1950); Aratu, Belo Horizonte e Pernambuco/Recife/Olinda (1970); Brasília (1972); Congonhas do Campo e História da Cultura Brasileira (este em parceria com Clarival do Prado Valladares, 1973) e Bahia: Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador (1995).

Gautherot faleceu na cidade do Rio de Janeiro. em 1996. Seu arquivo pessoal, compreendendo cerca de 25.000 fotografias focalizando 18 Estados brasileiros, foi vendido por herdeiros para o Instituto Moreira Salles, onde se encontra preservado sob a denominação de Coleção Marcel Gautherot.

Praça Gonçalves Dias, São Luís/MA

Museu das Missões, Santo Ângelo/RS

Praça Bendito Leite, São Luís/MA

GRAESER, Herman Hugo

Germano Graeser

Imagem da Igreja Matriz do Bom Jesus, 1950, Iguape/SP

Germano Graeser, como ficou conhecido, nasceu na capital paulista, em 1898, filho de imigrantes alemães. Seu pai, Hugo Graeser, era professor de Educação Física e fotógrafo. Por volta de 1908 a família Graeser mudou-se para São Carlos, SP, onde Hugo montou um ateliê. Germano ajudava o pai nos trabalhos de fotografia desde essa época. Dois de seus irmãos, Emílio e Max, também se tornaram fotógrafos. Em 1921, Germano e Aldonio Faria compraram o antigo ateliê fotográfico denominado Photographia Péres. Mais tarde, ele constituiu a firma Graeser & Cia., estúdio e loja de artigos fotográficos, que durou até 1945.

Em setembro de 1937, Germano começou a trabalhar, como fotógrafo contratado, para o SPHAN por intermédio de Luis Saia, funcionário do Serviço, nascido também em São Carlos e conhecido de Graeser há bastante tempo. O primeiro trabalho fotográfico realizado por Graeser sofreu pesadas críticas de Mario de Andrade, representante do SPHAN em São Paulo. No entanto, em poucos anos o fotógrafo se adaptou aos trabalhos do Patrimônio percorrendo de setembro a outubro de 1937, 17 municípios. Em 14 de setembro de 1942, Mario de Andrade escreve a Rodrigo M. F. de Andrade:

> "Também o fotógrafo da região, já agora com muito maior prática do que quando iniciou os seus serviços em 1937, tornou a fotografar a coleção de quadros de Jesuíno, na matriz ituana, conseguindo muito melhores provas".[27]

De 1937 a 1945, Germano manteve um vínculo temporário com o SPHAN e, paralelamente, continuou o trabalho fotográfico em seu estúdio, em São Carlos. Somente em 1945 Graeser foi contratado para compor o quadro de funcionários do Serviço exercendo funções administrativas e de fotógrafo do escritório do SPHAN no Estado de São Paulo. Montou um laboratório em duas salas alugadas pelo Serviço, com câmeras Zeiss, Ikon, Welta. Ernest Herbst, Firl e Linhof Technica e outros equipamentos fotográficos. Germano trabalhou para o SPHAN até sua morte em 1966. Fotografou principalmente o Estado de São Paulo, mas no Arquivo Central do IPHAN/RJ existem trabalhos fotográficos seus retratando o patrimônio cultural do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Pernambuco durante as décadas de 1940, 1950 e 1960.

Carimbo no verso das fotos

[27] Coleção Personalidades (Rodrigo Mello Franco de Andrade) – Correspondência com Mario de Andrade, 14/09/1942. In: Arquivo Central/IPHAN, RJ.

H

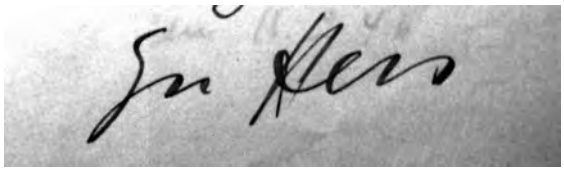
HALFELD, T.
Fotógrafo cujos trabalhos se encontram no Arquivo Central do IPHAN/RJ. Fotografou em Minas Gerais no ano de 1938 e 1975. Sem maiores referências.

Igreja de São Francisco de Assis: portada, São João del Rei/MG

Igreja de São Francisco de Assis: púlpito da direita, São João del Rei/MG

Carimbo no verso das fotos

HESS, Erich Joachim



Nasceu em Hamburgo, na Alemanha, em 1911. Hess, antes de chegar ao Brasil, era apenas um curioso na arte de fotografar. Grande admirador da máquina fotográfica *Leica* chegou a registrar, como amador, as Olimpíadas de 1936, em Berlim. De origem semita, Hess foi obrigado a deixar a Alemanha em 1936 e graças ao contato com um parente distante, que era comerciante no Rio de Janeiro, o fotógrafo amador chegou

Casa na Rua São Francisco, 32 (Casa dos Sete Candeeiros), Salvador/BA

Mercado de Diamantina: trabalhadores comendo e descansando, Diamantina/MG

ao Brasil no dia 10 de outubro de 1936. Em fins do mesmo ano, quando realizava alguns trabalhos fotográficos na Biblioteca Nacional, teve seu primeiro contato com funcionários do Patrimônio, inclusive com Rodrigo Melo Franco de Andrade.

Em 1937, Hess, que já vivia da fotografia, realizou sua primeira viagem pelo SPHAN indo a Diamantina, Minas Gerais. Segundo o fotógrafo, que viajou sozinho a Diamantina, ele recebeu uma lista com os bens que deveriam ser fotografados, entretanto, uma vez na cidade, descobriu novas belezas arquitetônicas que acabou somando ao pedido oficial. Esta seria uma importante característica do trabalho de Hess, destacada por Rodrigo M. F. de Andrade no prefácio do livro publicado pelo fotógrafo em 1959:

> Pouco após haver desembarcado no Rio, muito jovem, com ânimo de fixar domicílio entre nós, por se sentir desajustado em sua Hamburgo convertida ao nazismo, principiou a colaborar nos trabalhos de inventariação fotográfica da arquitetura tradicional do Brasil. E, dentro em breve, estava tão perfeitamente identificado com o meio e habilitado para o exercício da incumbência a ele cometida, que se lhe deve a "descoberta" de vários monumentos de relevante importância do patrimônio artístico do Brasil, tais como a Igreja de Santo Amaro de Brumado e a Capela de São José de Itapanhoacanga, em zonas rurais do estado de Minas Gerais.[28]

Erich Hess, Foto de Peter Lange

Mercado de Diamantina, Diamantina/MG

[28] Trecho do prefácio escrito por Rodrigo Mello Franco de Andrade para o livro "Isto é Brasil" (1959) de Erich Hess. HESS, h. Isto é Brasil. São Paulo: Editora Melhoramentos,1959.

Museu Casa da Hera, Vassouras/RJ

Convento e Igreja doa Anjos, Cabo Frio/RJ

Em entrevista concedida à funcionária do IPHAN, Teresinha Marinho, em 16 de agosto de 1983, Hess revelou que esta viagem a Diamantina foi sua descoberta como fotógrafo, especialmente as fotografias que fez do Mercado de Diamantina, fato este ressaltado em seu livro publicado em 1959: "tive a sorte de registrar em fotos talvez as últimas dessas tropas, enchendo ainda o velho mercado diamantinense – tropas hoje desterradas pelos caminhões que sulcam as novas estradas".[29]

Carimbo no verso das fotos

Casa na Rua Lalu Pires, Diamantina/MG

[29] *Idem, ibidem.*

Carimbo no verso das fotos

Além da grande contribuição de Hess para a constituição do acervo fotográfico da instituição, o fotógrafo alemão se tornou amigo de Rodrigo M. F. de Andrade e de outros técnicos do Patrimônio, devido ao longo tempo que trabalhou para o IPHAN (1937 a 1945).

Carimbo no verso das fotos

De 1945 a 1947 foi fotógrafo da Panair do Brasil para divulgação da imagem do Brasil no exterior. Em 1959, publicou o livro *Isto é Brasil*, com textos de Rachel de Queiroz e Rodrigo Mello Franco de Andrade. Desde 1947 atuou como fotógrafo da Companhia Siderúrgica Nacional. Em 1981, recebeu o primeiro lugar no II Salão de fotografias "Memórias de Petrópolis".

Fotografou para o SPHAN em Minas Gerais, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso, Bahia, Maranhão, Pernambuco, Sergipe, Paraíba, Pará, Amazonas durante as décadas de 1930, 1940, 1950, 1960, 1970 e 1980.

HORTA, Assis Alves

Carimbo no verso das fotos

Nascido em Diamantina, em 1918, Assis Horta construiu ao longo de sua vida um valioso acervo fotográfico que retrata o ambiente urbano e o cotidiano de Diamantina. Entre 1936 a 1967 dedicou-se à preservação do patrimônio histórico da cidade como fotógrafo e colaborador do IPHAN e, posteriormente, como seu funcionário.

Igreja do Bom Jesus, 11/09/1949, Chapada do Norte/MG

De 1937 a 1945, a convite de Rodrigo Mello Franco de Andrade, realizou inventários fotográficos, plantas de imóveis e pesquisas históricas para tombamento de bens culturais em Diamantina, Serro, Minas Novas, Berilo, Cha-

"Ressurreição de Cristo", reprodução de Missal do acervo da Igreja de São Francisco de Assis, Diamantina/MG

Igreja de Nossa Senhora do Rosário, 1949, Chapada do Norte/MG

Serro, MG, 1953

pada, Virgem da Lapa e outras localidades. De 1945 a 1967, como servidor público do, então, 3º Distrito do SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, trabalhou, sob orientação de Sylvio de Vasconcellos, no registro, preservação e restauração de bens tombados, na organização do Museu do Diamante e da Biblioteca Antônio Torres, em Diamantina, e do Museu da Casa dos Ottoni, no Serro.

Entre 1973 e 1978, desenvolveu atividades semelhantes para o IEPHA – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado de Minas Gerais como conservador e fotógrafo em Araxá, Belo Vale, Caxambu, Congonhas, Cordisburgo, Diamantina, Mariana, Monte Alegre, Ouro Preto, Santos Dumont, Serro, Sumidouro (em Pedro Leopoldo). Neste mesmo período organizou o acervo documental do Santuário do Bom Jesus,

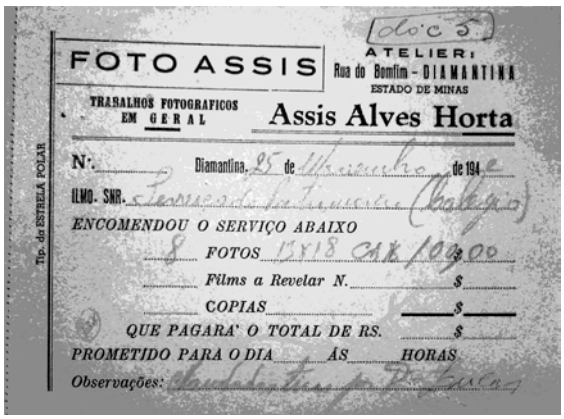


FOTO ASSIS
ATELIER
Rua do Bomfim - DIAMANTINA
ESTADO DE MINAS
TRABALHOS FOTOGRAFICOS EM GERAL
Assis Alves Horta
N:
Diamantina, 25 de Março de 194
ILMO. SNR.
ENCOMENDOU O SERVIÇO ABAIXO
8 FOTOS 13x18 cm $ 100
Films a Revelar N. $
COPIAS $
QUE PAGARA' O TOTAL DE RS. $
PROMETIDO PARA O DIA ÁS HORAS
Observações:
Tip. da ESTRELA POLAR

Recibo

Photo - ASSIS -
MATERIAES PHOTOGRAPHICOS
DAS PRINCIPAES MARCAS
— e —
Cinematographicos para
Amadores-Collegios etc.
DIAMANTINA — MINAS

Carimbo no verso das fotos

em Congonhas, além de contribuir na organização do Museu de Cabangu, em Santos Dumont, e do Museu Guimarães Rosa, em Cordisburgo, todos em Minas Gerais.
Também teve atuação nas artes cinematográficas, colaborando na produção de importantes filmes rodados na região de Diamantina: O padre e a moça (Joaquim Pedro de Andrade, 1965), A hora e vez de Augusto Matraga (Roberto Santos, 1965) e O homem do corpo fechado (Schubert Magalhães, 1972). Por sua atuação nas áreas de preservação e divulgação de Minas Gerais, foi agraciado com a Medalha Santos Dumont, em 1975, e com a Medalha JK, em 2008.
Aos 90 anos, o fotógrafo mantém o acervo do seu estúdio "Photo Assis", constituído de equipamentos fotográficos, filmes e milhares de negativos de retratos, fotos de arquitetura, paisagem urbana, mineração, famílias, eventos sociais, políticos e religiosos, em Belo Horizonte, onde reside com a esposa Maria da Conceição Monteiro Horta.

J

JACINTHO, Edgard
ver **SILVA, Edgard Jacintho**

JANSEN, Lílian
Arquiteta do IPHAN cujos trabalhos em documentação fotográfica se encontram no Arquivo Central do IPHAN/RJ. Fotografou no Rio de Janeiro nas décadas de 1970 e 1980.

Fazenda São Bernardino: casa, Nova Iguaçu/RJ

K

KISS, A.

Igreja da Ordem Terceira de São Francisco: segundo altar lateral, 1951, Recife/PE

Fotógrafo cujos trabalhos se encontram no Arquivo Central do IPHAN/RJ. Fotografou na Bahia, Maranhão, Pará, Paraíba e Pernambuco nos anos de 1951, 1953, 1955.

KRUZE, Hermann
Arqueólogo que participou da expedição, subvencionada pelo SPHAN, ao interior da

Casa de Câmera e Cadeia, Rio de Contas/BA

Rio de Contas, BA, 1940

Bahia e sertão mineiro no período de 1939 a 1940. Seus trabalhos fotográficos, em Minas Gerais, São Paulo e Bahia nas décadas de 1930 e 1940, se encontram no Arquivo Central do IPHAN/RJ.

L

LANGE, Hans Peter

Carimbo no verso das fotos

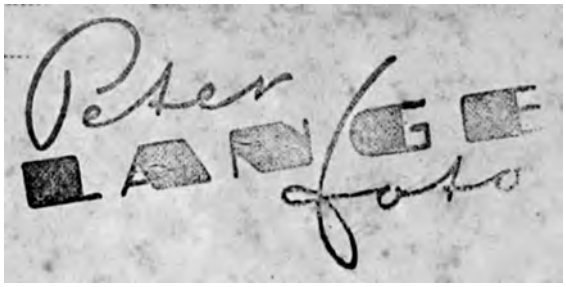
Fotógrafo alemão que trabalhou para o SPHAN em 1937 retratando o patrimônio mineiro no Estado de Minas Gerais e do Rio de Janeiro durante a década de 1930. São raras as alusões ao fotógrafo alemão na documentação pesquisada no Arquivo Central do IPHAN/RJ, apenas algumas referências de pagamentos encontrads nos Cadernos de Orçamento do SPHAN, no ano de 1937. A partir de sua experiência em viagens em que fotografava bens do patrimônio cultural brasileiro, Lange foi convidado pelo Ministro Gustavo Capanema para participar do projeto de publicação da "Obra Getuliana", retratando as realizações do governo Vargas durante as décadas de 1940 e 1950.[30] Após este período não há registro sobre Peter Lange, no Arquivo Central do IPHAN/RJ.

Igreja de São Francisco de Paula: altar mor, Rio de Janeiro/RJ

Igreja Matriz de Conceição, Sabará/MG

[30] LACERDA, Aline Lopes de. A "Obra Getuliana" ou como as imagens comemoram o regime. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 14, 1994, pp. 241-263, p. 250.

Casa da fazenda do Viegas, Rio de Janeiro/RJ



Carimbo no verso das fotos.

LEAL, Fernando Machado

Chafariz, Itaguaí/RJ

Arquiteto, funcionário do IPHAN, cujos trabalhos fotográficos se encontram no Arquivo Central do IPHAN/RJ. Fotografou no Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul em 1959 e 1961, e na Bahia em 1972. Leal é autor do livro Restauração e Conservação de Monumentos Brasileiros, publicado pela Universidade Federal de Pernambuco, em 1977.

LIMA, Nadir

Casa na Rua Luis da Gran,1977, Itaparica/BA

Igreja de São Lourenço,1977, Itaparica/BA

Arquiteta cujos trabalhos se encontram no Arquivo Central do IPHAN/RJ. Fotografou na Bahia durante as décadas 1970 e 1980, e em Sergipe no ano de 1980. Sem maiores referências.

LOBO, Pedro Ivo da Silveira

Vista de Olinda, PE, 1981

Convento e Igreja de Nossa Senhora do Carmo,1981, Olinda/PE

Fotógrafo, funcionário do IPHAN, formado pela School of the Museum of Fine Arts, Boston, e no International Center of Photography, NY. Apaixonado pela arquitetura popular, antes de se formar em Belas Artes cursou um ano de Arquitetura. Participou de vários projetos no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), recebeu prêmios (Funarte) e desenvolveu projetos no exterior ao ser selecionado para bolsas de estudo como a Fullbright, em 1985. Fotografou para o SPHAN no Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Sul nas décadas de 1970 e 1980.

LOPES, Raimundo

Fotógrafo cujos trabalhos se encontram no Arquivo Central do IPHAN/RJ. Fotografou no Maranhão em 1939 e 1983. Sem maiores referências.

Casa na Rua Grande, Alcântara/MA

LUZ, Milton

Forte Santo Antônio, 1950, São Luís/MA

Pesquisador e artista plástico cujos trabalhos fotográficos se encontram no Arquivo Central do IPHAN/RJ. Fotografou no Maranhão em 1950, 1951, 1966 e 1985.

M

MACEDO, Epaminondas Vieira de

Casa na Avenida Fredo Pontes (Casa Pia), Salvador/BA

Igreja de Nossa Senhora da Penha vendo-se o passadiço que liga ao Palácio de Verão dos Arcebispos, Salvador/BA

Recolhimento de Santa Tereza (Museu de Arqueologia), Niterói/RJ

Engenheiro contratado pelo SPHAN atuante em Minas Gerais, fotografou para o Serviço do Patrimônio na Bahia, Pernambuco e Alagoas durante as décadas de 1940, 1950 e 1980.

MELLO, Eduardo Fernandes de

Fotógrafo e arquiteto, funcionário do IPHAN, graduou-se em Arquitetura pela Universidade de Santa Úrsula, em 1986. Possui diversos cursos na área de Fotografia, Artes Plásticas, produção gráfica, conservação de acervos fotográficos. Em 1989, concluiu o curso de especialização em conservação de bens culturais móveis oferecido pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ingressou como estagiário na Fundação Pró-Memória em 1983 e, a partir daí, passou a trabalhar como fotógrafo para a instituição. Os trabalhos fotográficos de sua autoria para o SPHAN remetem à década de 1980, nos Estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Pernambuco, Paraíba e Pará.

MORGADO, Renato

Contratado pelo SPHAN, fotografou nos Estados de Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e Pernambuco entre as décadas de 1930, 1940, 1960, 1970 e 1980.

Prédio do MEC (Palácio Gustavo Capanema) durante a construção, [1937-1945], Rio de Janeiro/RJ

Casa na Rua Marechal Floriano (Alfândega), RS

P

PINHEIRO, Silvanísio

Igreja Nossa Senhora da Pena, 1948, Salvador/BA

Fotógrafo contratado por Godofredo Filho, representante do SPHAN na Bahia.

A importância de Pinheiro para os trabalhos do IPHAN, sobretudo na Bahia, uma das regiões de maior atuação do Patrimônio no período, ficam evidentes nas correspondências trocadas

Casa na Avenida Fredo Pontes (Casa Nobre), Salvador/BA - Foto: Pinheiro

entre Rodrigo M. F. de Andrade e Godofredo Filho de 1937 até 1960. São constantes as referências a Pinheiro:

> "Ontem o sr. Pinheiro me surpreendeu com a entrega de algumas dezenas de fotografias, a que estou pondo legendas, a fim de enviá-las a você. Algumas de coisas tombadas, outras por tombar, de obras nossas, etc... Serão, estou certo um encanto para você."[31]

Carimbo no verso das fotos.

É também autor do livro *Azulejos do Convento de São Francisco da Bahia*, de 1951, com prefácio de Godofredo Filho.
Além da Bahia, Pinheiro documentou o Estado de Sergipe durante as décadas de 1930, 1940, 1950 e 1970.

[31] Carta de 02 de janeiro de 1945, de Godofredo Filho para Rodrigo Mello Franco. *In:* Arquivo IPHAN da Bahia.

R

RESCALA, João José

Convento-Igreja de São Francisco das Chagas, Canindé/CE

Açougue, Caucaia/CE - Foto: Rescala

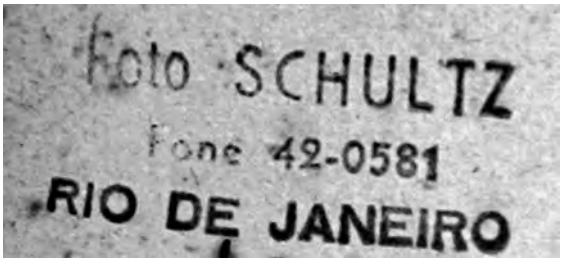
Artista plástico, professor e restaurador do SPHAN, fotografou para o Serviço em Minas Gerais nas décadas de 1940 e 1950. Em 1941, participou do trabalho de inventário no Ceará.

S

SCHULTZ, Harald

Igreja Nossa Senhora do Rosário, Paraty/RJ

Nasceu em Porto Alegre, começou sua carreira como fotógrafo. Enquanto trabalhava no Serviço de Proteção ao Índio - SPI, foi treinado no trabalho de campo pelo fotógrafo Curt Nimuendaju, tendo depois completado sua formação etnológica com Baldus, na ELSP, em 1947. Devido a intimidade e interesse pela atividade fotográfica, deixou após sua morte uma coleção de cerca de 12 mil negativos e 10 mil slides re-gistrando 14 grupos indígenas no Brasil, além de 50 filmes etnográficos.



Carimbo no verso das fotos.

Igreja Matriz de Nossa Senhora dos Remédios, Paraty/RJ

Sua principal atividade foi a coleção e disseminação de material primário na área de etnologia. Schultz foi indicado para a função de assistente de etnografia para trabalhar ao lado de Herbert Baldus no Museu Paulista. Seu contrato, de início, deveria valer apenas até o final de 1946. Contudo, esse etnólogo continuou trabalhando no Museu Paulista até seu falecimento em 1965. Participou como fotógrafo do projeto a "obra getuliana", implementado durante os anos de 1930, pelo então Ministro da Educação

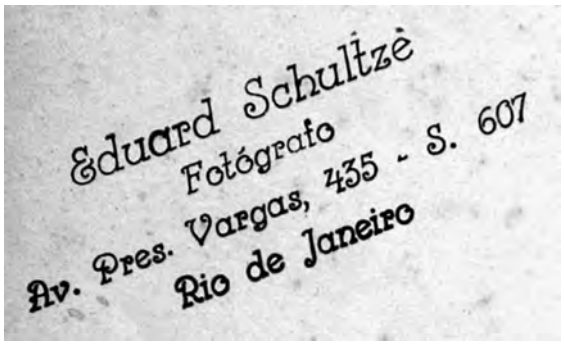
Igreja de Santa Luzia, Angra dos Reis/RJ.

e Saúde, Gustavo Capanema. Fotografou para o SPHAN no Rio de Janeiro durante as décadas de 1930, 1940 e 1950 e em Minas Gerais no final dos anos de 1970.

SCHULTZE, Eduard

Igreja Santa Cruz dos Militares, Rio de Janeiro/RJ

Convento e Igreja de São Bernardino Sena, Angra dos Reis/RJ



Carimbo no verso das fotos.

Algumas das imagens produzidas por este fotógrafo encontram-se no Arquivo Central do IPHAN/RJ. Fotografou para o SPHAN no Rio de Janeiro e em Minas Gerais nas décadas de 1940 e 1950.

SILVA, Edgar Jacintho da

Igreja Matriz da Santíssima Trindade: ruínas, Mato Grosso/MT

Arquiteto, funcionário do IPHAN, que chefiou a Seção de Arte da Divisão de Estudos e Tombamento do SPHAN, na década de 1950. Fotografou para o SPHAN no Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Espírito Santo, Bahia,

Casa do Padre Brás de Pina, Pilar de Goiás/GO

Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Rio Grande do Sul, Rondônia, Tocantins, Maranhão nas décadas de 1940, 1950, 1960, 1970 e 1980.

STILLE, Paul

Carimbo no verso das fotos.

Fotógrafo paisagista que utilizava a caixa postal "Rio de Janeiro 442" como contato comercial do ateliê fotográfico Photo Stille com Emil Stille. Autor do álbum fotográfico "Mangaratiba – E. F. C. B." – 27 artísticas vistas, em grande tamanho, da região fluminense, com suas praias e velhas igrejas da década de 1930. Assim como Peter Lange, Paul Stille, com bastante experiência em viagens a vários estados do Brasil fotografando obras do patrimônio cultural do país, foi contratado pelo Ministro Gustavo Capanema como fotógrafo para a "Obra Getuliana". Para o SPHAN, Stille fotografou, especialmente, no Estado de Minas Gerais entre os anos de 1948 e 1957,

Igreja Matriz de São João Batista, Itaboraí/RJ

Igreja da Sé: interior, Mariana/MG

Congonhas, MG

T

TELLES, Augusto Carlos da Silva

Arquiteto, funcionário do IPHAN, nasceu no Rio de Janeiro, em 27 de outubro de 1923.

Casa na Rua Governador Portela (Prefeitura Municipal), Duas Barras/RJ

Estação Paraibuna na estrada União-Indústria, Três Rios/RJ

Graduou-se pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, em 1948, desde então atuou na defesa da preservação de bens culturais. Foi professor adjunto da FAU/UFRJ por 30 anos (1952-1982). No SPHAN ocupou diversos cargos como de arquiteto, assessor, diretor de conservação e restauração e consultor técnico da instituição. Entre 1988 e 1989 foi presidente da Fundação Nacional Pró-Memória. Autor de diversos livros e artigos sobre Arquitetura. Fotografou para o SPHAN no Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Pernambuco, Maranhão, Paraíba e Ceará nas décadas de 1950, 1960 e 1970.

V

VALLADARES, Clarival do Prado

Igreja Nossa Senhora da Piedade, Jaboatão/PE

Historiador da Arte e médico patologista, nasceu na cidade de Salvador, na Bahia, em 26 de setembro de 1918, filho de Antônio do Prado Valladares e Clarice Santos Silva Valladares.

Forte Santa Maria, Salvador/BA - Foto: Clarival do Prado Valladares

Estudou medicina no Recife, e nesta cidade entrou em contato com o grupo de Gilberto Freyre, voltando seus estudos para as manifestações artísticas. Com a morte de seu pai, em 1938, voltou para a Bahia, onde concluiu o curso de Medicina em 1941. Nesse mesmo ano, mudou-se para o Rio de Janeiro. Em 1952, de volta à Bahia, concluiu o doutorado na Universidade Federal da Bahia e tornou-se, em 1962, professor de História da Arte na Escola de Belas Artes da UFBA. No ano seguinte transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde viveu até 1983, ano de seu falecimento. Clarival do Prado Valladares é considerado um dos nomes mais importantes na historiografia e crítica de arte no Brasil, autor de diversos livros, entre eles Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros e Aspectos da Arte Religiosa no Brasil. Fotografou para o SPHAN em Pernambuco, Goiás, Espírito Santo, Bahia, Alagoas, Ceará, Mato Grosso, Rio de Janeiro e Minas Gerais durante as décadas de 1930, 1940, 1960, 1970 e 1980.

VERGER, Pierre

Pierre Edouard Leopold Verger nasceu na cidade de Paris, França, em 1902. Tornou-se fotógrafo no ano de 1932. Após aprender as técnicas básicas com o amigo Pierre Boucher, conseguiu a sua primeira Rolleiflex e, com o falecimento de sua mãe, começou a viajar pelo mundo. De dezembro de 1932 até agosto de 1946, foram quase 14 anos consecutivos de viagens ao redor do mundo, sobrevivendo exclusivamente da fotografia. Verger negociava suas fotos com jornais, agências e centros de pesquisa. Fotografou para empresas e até trocou seus serviços por transporte. Verger chegou à Bahia em 1946, enquanto a Europa vivia o pós-guerra. Em correspondência trocada entre Rodrigo Mello Franco de Andrade e Godofredo Filho, então Diretor do SPHAN na Bahia, Verger viajou à Bahia com o auxílio do diretor do SPHAN para documentar o patrimônio neste Estado. Em 30 de julho de 1946 escreve Rodrigo M. F. de Andrade:

> Caro Godofredo, tenho o prazer de apresentar-lhe e recomendar o portador desta que é o senhor Pierre Verger. Talentoso escritor e artista francês, incumbido atualmente de coligir documentação fotográfica sobre característica de nossa arquitetura tradicional para uma das instituições universitárias dos Estados Unidos.[32]

[32] Carta de Rodrigo M. F. de Andrade a Godofredo Filho, 30/07/1946. *In:* Arquivo IPHAN, 7ª Superintendência Regional - Bahia.

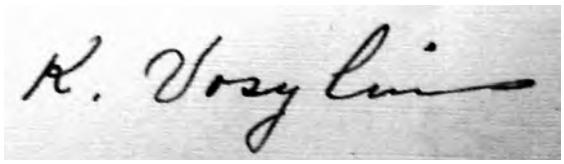
Casa de Câmera e Cadeia, Rio de Contas/BA - Foto: Pierre Verger

Em resposta a referida carta, Godofredo Filho informou que o auxiliar Mota e Silva "vai ter a satisfação de mostrar ao sr. Verger os cantos e recantos desta velha Bahia, bem como os monumentos, os mais claros e os mais escondidos". Com o subsídio do SPHAN, Verger pode conhecer o patrimônio cultural baiano, tornando-se em pouco tempo um dos mais conhecidos fotógrafos neste estado.

Muito interessado pela religiosidade africana conseguiu uma bolsa para estudar rituais na África, para onde partiu em 1948. Na África se tornou pesquisador, sem abandonar a fotografia. O Instituto Francês da África Negra (IFAN) não se contentou com os dois mil negativos apresentados como resultado da sua pesquisa fotográfica e solicitou que ele escrevesse sobre o que tinha visto. Recebeu o título de Doutor em Etnologia pela Universidade de Paris, Sorbonne e também o de Babalaô pelo Candomblé.

No final dos anos de 1970, Verger parou de fotografar e fez suas últimas viagens de pesquisa à África. Em seus últimos anos de vida, a grande preocupação de Verger passou a ser disponibilizar as suas pesquisas a um número maior de pessoas e garantir a sobrevivência do seu acervo. Em 1988, Verger criou a Fundação Pierre Verger da qual era doador, mantenedor e presidente, transformou sua casa num centro de pesquisa. Verger faleceu em fevereiro de 1996. Fotografou para o SPHAN na Bahia nas décadas de 1940 e 1950.

VOSYLIUS, Kasys

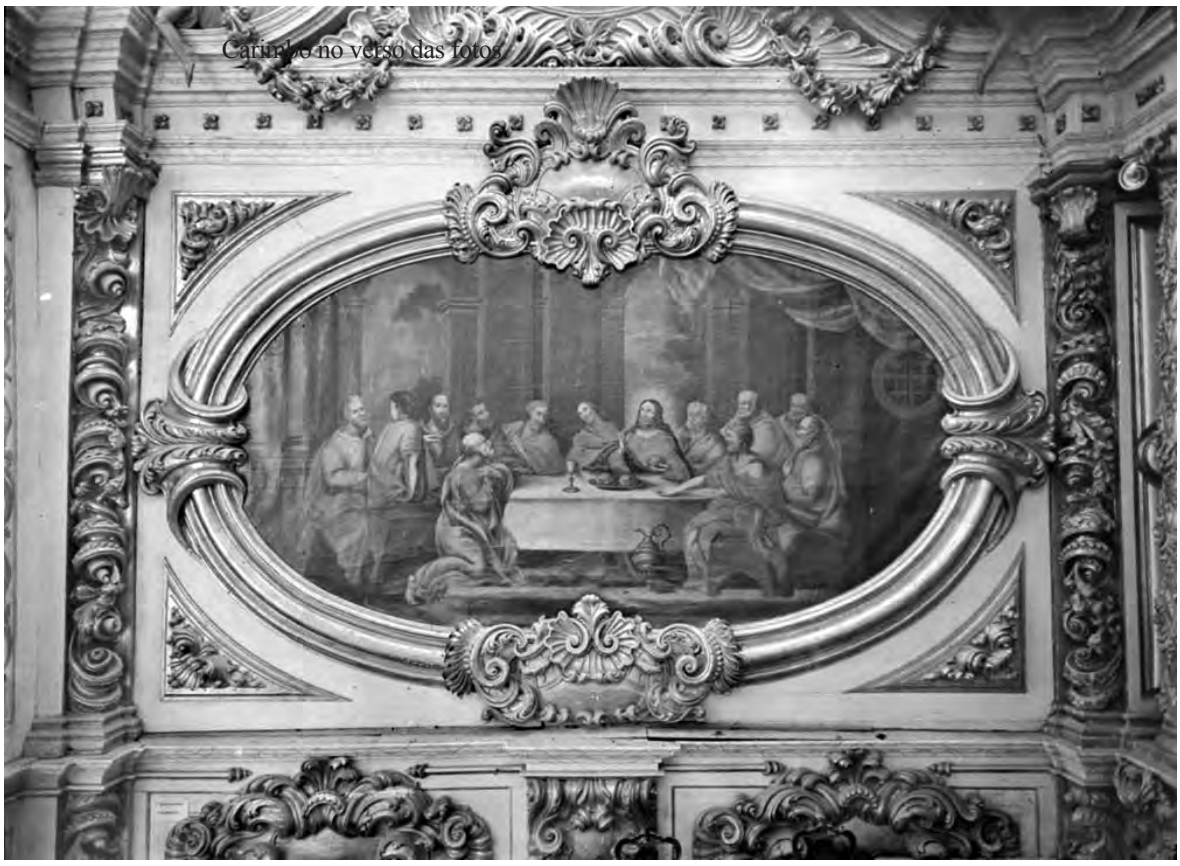


Fotógrafo finlandês, especializado em fotografar pinturas e esculturas, retratou dezenas de quadros no ateliê de Candido Portinari, de quem se tornou amigo deixando uma preciosa coleção de negativos fotográficos, composta de 600 chapas de vidro. Lygia Martins Costa, em depoimento à equipe do projeto "Os fotógrafos do Patrimônio", em 2006, elogiou bastante o trabalho de Vosylius, destacando suas fotografias como extraordinárias em função da precisão e nitidez. Segundo Lygia Costa, Rodrigo Mello Franco de Andrade reconhecia a qualidade técnica do fotógrafo finlandês. No entanto, Vosylius logo foi embora do Brasil, pois, achava que o país não valorizava a profissão de fotógrafo.

Fotografou para o SPHAN na Bahia, Alagoas, Amapá, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Pará, Rio de Janeiro e Minas Gerais nas décadas de 1930 e 1940.

Carimbo no verso das fotos.

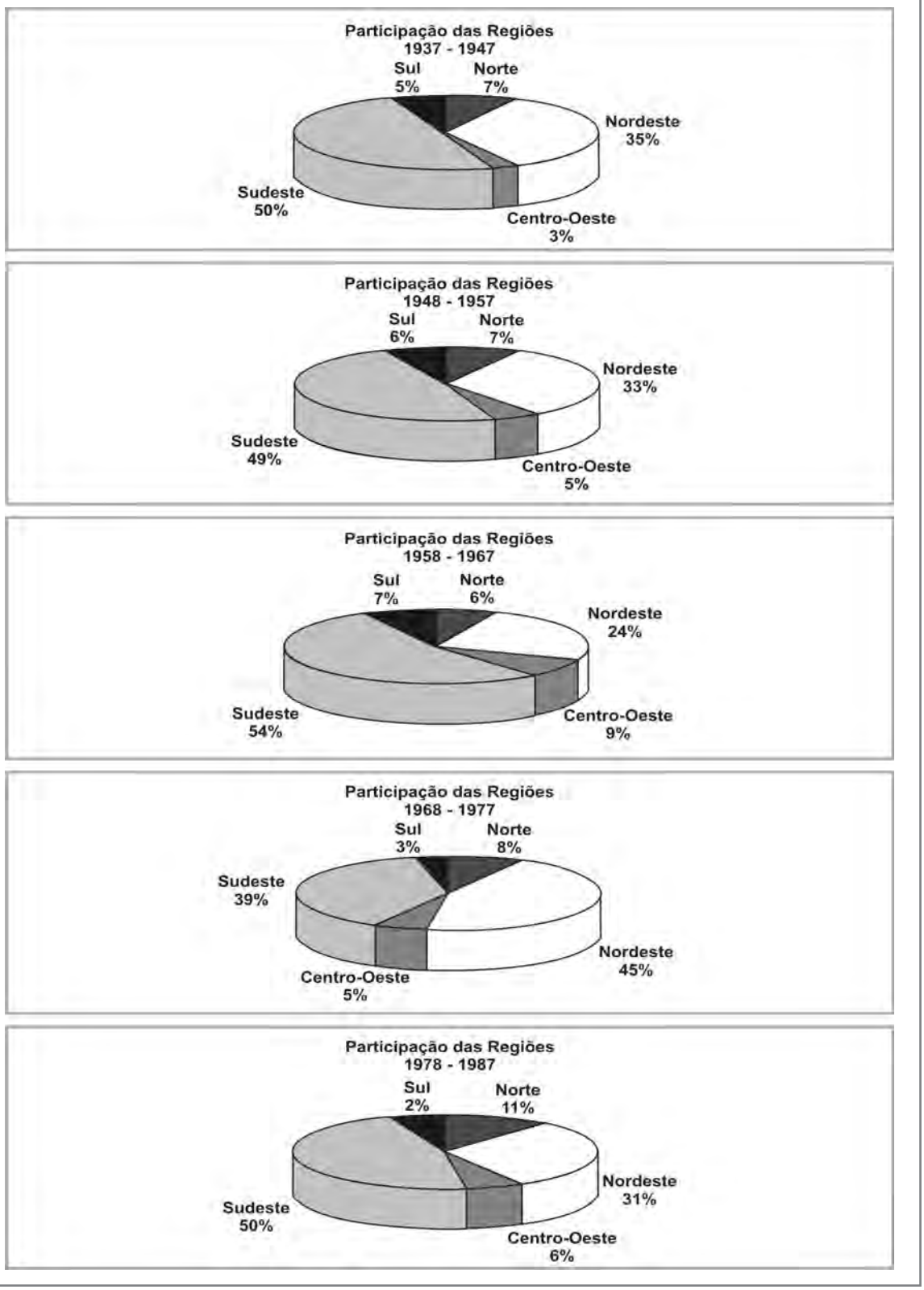
Casa na Rua Comendador Viana, 68, 1949, Caeté/MG



Igreja Matriz de Santo Antônio: pintura do interior "Última Ceia", Tiradentes/MG

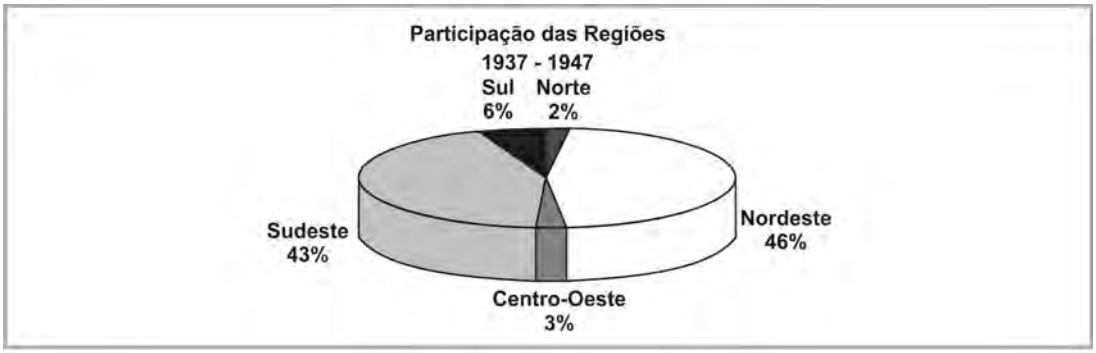
Estatísticas preliminares da atuação dos fotógrafos do Patrimônio*

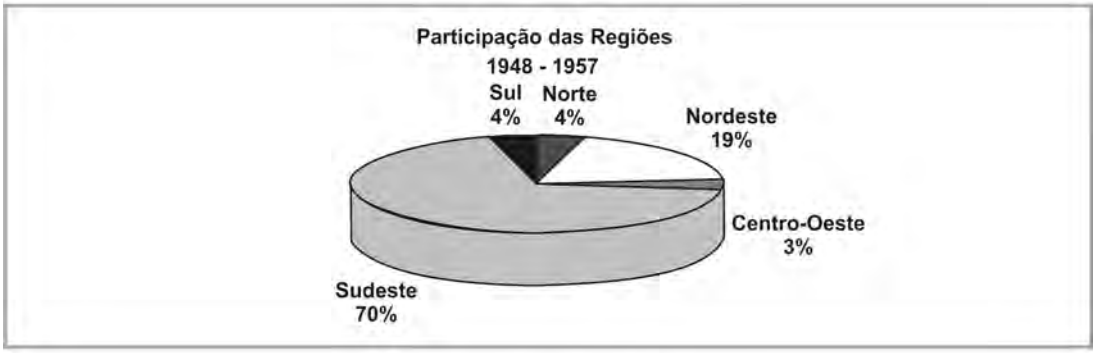
Quantidade de fotógrafos por década por região do Brasil

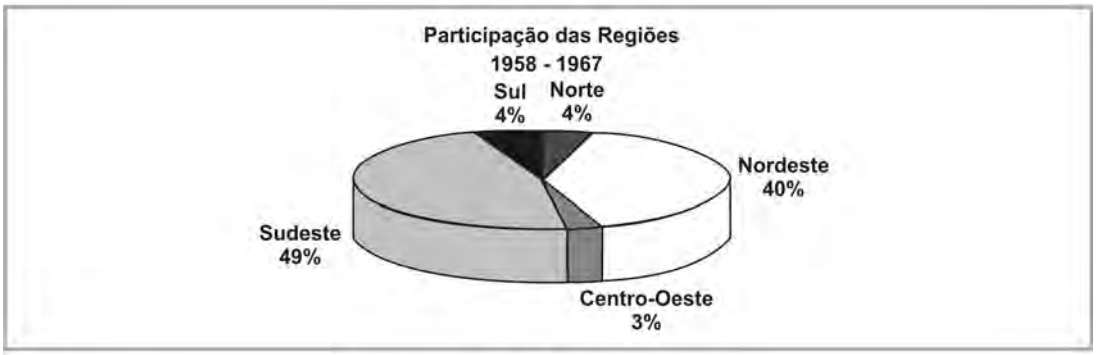


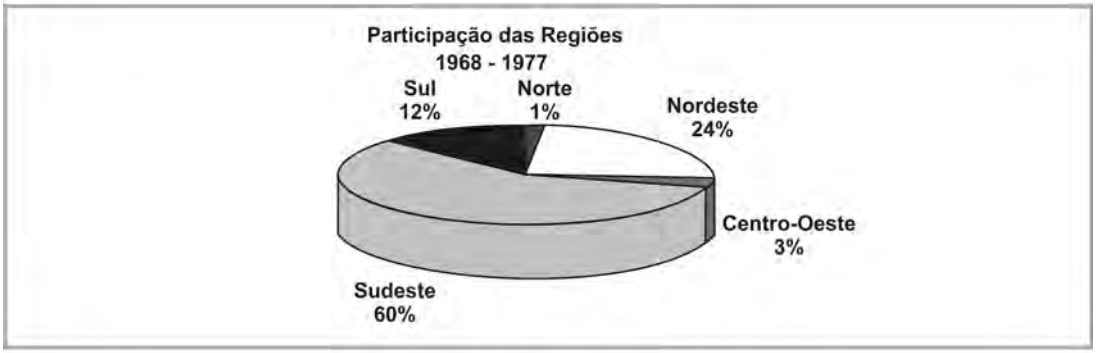
* O levantamento estatístico foi elaborado a partir dos 353 profissionais cujas fotografias encontram-se no acervo do Arquivo Central do IPHAN/RJ.

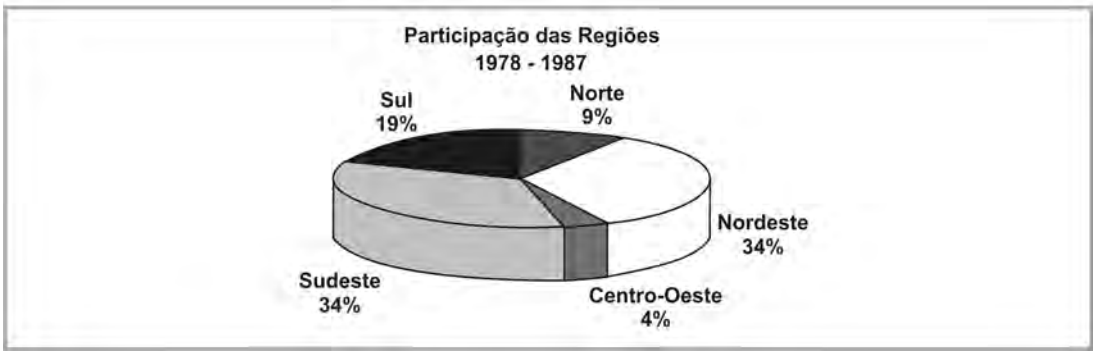
Quantidade de Bens Tombados por década e por região do Brasil











Quantidade de fotografias por região (1937-1987)		
Região do Brasil	**Estado**	**1937-1987**
Norte	AC	0
	AM	340
	AP	146
	PA	1.372
	RO	298
	RR	2
	TO	184
Nordeste	AL	611
	BA	6.934
	CE	1.302
	MA	2.918
	PB	1.050
	PE	8.178
	PI	570
	RN	572
	SE	1.016
Centro-Oeste	DF	257
	GO	1.490
	MS	138
	MT	866
Sudeste	ES	1.052
	MG	12.568
	RJ	12.287
	SP	3.448
Sul	PR	462
	RS	1.597
	SC	428
TOTAL		60.086

Bibliografia

Fonte primária:

Arquivo Central do IPHAN, RJ:

- Série Inventário.
- Série Personalidades – Rodrigo Mello Franco de Andrade.
- Série Personalidades – Lucio Costa.
- Série Personalidades – Mário de Andrade.
- Série Personalidades – Herman Graeser.
- Série Personalidades – Erich Hess.
- Arquivo técnico-administrativo/representante – Marcel Gautherot.
- Arquivo técnico-administrativo/representante – Kasys Vosylius.
- Arquivo técnico-administrativo – Relatórios de atividades do IPHAN (1936 a 1971).
- Arquivo intermediário – proposta de venda dos acervos fotográficos de Erich Hess e Clarival Prado Valadares.
- Cadernos de orçamentos do SPHAN (1937 a 1963).

Arquivo do IPHAN, 7ª Superintendência Regional, Bahia:

- Correspondência entre Rodrigo M. Franco de Andrade e Godofredo Filho, entre as décadas de 1930 e 1960.

Fonte secundária:

ACHUTTI, Luiz Eduardo R. (org.). *Ensaios sobre o fotógrafo.* Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/Unidade Editorial, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo; *Arte moderna*; São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.

BARDI, Pietro Maria. *Em torno da fotografia no Brasil.* São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1897.

BARTHES, Roland. *A camara clara:* nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENEVOLO, Leonardo; *História da arquitetura moderna;* São Paulo: Editora Perspectiva.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. *In: Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

_____. *Sobre o Conceito de História*. Obras Escolhidas. São Paulo, Brasiliense, [1940] 1985.

BOMENY, Helena. Bousquet. *Guardiões da razão. Modernistas mineiros.* Tempo Brasileiro Rio de Janeiro, UFRJ, 1994.

_____. O patrimônio de Mário de Andrade. *In: A invenção do patrimônio.* Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, IPHAN, Departamento de Promoção, 1995.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular:* história e imagem. EDUSC, 2004.

CARDOSO, Ciro F. e MAUAD, ANA M. História e imagem: o exemplo da fotografia e do cinema. *In:* C. F. Cardoso e R. Vainfas (orgs.) *Domínios da História.* Ed. Campus, 1997.

CHUVA, Márcia R. Romeiro. *Os arquitetos da memória:* a construção do patrimônio histórico e artístico nacional no Brasil (anos 30 e 40). Tese de Doutorado em História. UFF, 1998.

CIAVATTA, Maria. *O mundo do trabalho em imagens:* a fotografia como fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900 -1930). RJ: DP&A, 2002.

COLLIER JR., John. *Antropologia Visual:* A fotografia como método de pesquisa. São Paulo: EPU/EDUSP, 1973.

COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil.* Rio de Janeiro: Funarte/ Iphan/UFRJ, 1995.

COSTA, Lígia Martins. O pensamento de Rodrigo na criação dos museus do SPHAN. *Ideólogos do patrimônio.* Rio de Janeiro, IBPC, 1991.

DUBOIS, Phillipe. *O ato da fotografia e outros ensaios.* Campinas: Papirus, 1994.

ERMAKOFF, George. *Rio de Janeiro 1900-1930 – Uma crônica Fotográfica.* Casa Editorial.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia:* usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1991.

FARIA, Luís de Castro. *A obra de Oliveira Viana:* uma tentativa de reconstrução. Rio de Janeiro, Museu Nacional/PPGAS, 1991.

_____. "Nacionalismo, nacionalismos – dualidade e polimorfia: à guisa de depoimento e reflexão". In: CHUVA, M. (org.) *A invenção do patrimônio:* continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação cultural no Brasil. Rio de Janeiro, IPHAN, 1995.

FATORELLI, Antonio. *Fotografia e viagem:* entre a natureza e o artifício. RJ, 2003.

FERNADES JR., Rubens; LAGO, Pedro Corrêa do. *O século XIX na fotografia brasileira:* coleção Pedro Corrêa do Lago. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2001.

FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil:* 1840-1900. Funarte, 1985.

_____. *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez:* paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro, 1865-1918. Rio de Janeiro: João Fortes Engenharia/Editora Ex-Libris, 1984.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo.* Rio de Janeiro, UFRJ/ IPHAN,1997.

GASKELL, Ivan. História das Imagens, *in:* BURKE, Peter (org). *A escrita da História.* São Paulo: Editora UNESP, 1992.

GOMES, Ângela M. de Castro. *Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo.* Estudos Históricos. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, v. 6, n. 11, 1993.

GROPIUS, Walter; *Bauhaus - novarquitetura;* São Paulo: Editora Perspectiva.

HESS, h. *Isto é Brasil.* São Paulo: Editora Melhoramentos, 1959.

MONTEIRO, Rosana Horio. Arte e ciência no século XIX: um estudo em torno da descoberta da fotografia no Brasil. *In: Estudos Históricos.* História e Imagem. FGV/CPDOC, Rio de Janeiro, n. 34, 2004, pp. 51-70.

KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro:* fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. *Estética, memória e ideologia fotográficas:* decifrando a realidade interior das imagens do passado. Acervo, Revista do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, jan./dez. 1993, pp. 13-24.

_____. *Fotografia e História.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Origens e expansão da fotografia no Brasil, século XIX.* Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica.* São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

LACERDA, Aline Lopes de. A "Obra Getuliana" ou como as imagens comemoram o regime. *In: Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, vol. 7, n. 14, 1994, pp. 241-263.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia:* o movimento pictorialista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 1998 (Coleção Luz & Reflexão).

O Brasil de Marc Ferrez. Instituto Moreira Salles, 2005.

O Brasil de Marcel Gautherot. Instituto Moreira Salles, 1ª edição, 2001.

PAIVA, Eduardo França. *História e imagens.* Autêntica Editora, 2002.

SANTOS, Marisa Velloso M. *O tecido do tempo:* a idéia de patrimônio cultural no Brasil (1920-1970). Tese de Doutorado em Antropologia da UnB, 1992.

SEGALLA, Lygia. Itinerância fotográfica e o Brasil pitoresco. *In:* TURAZZI, Maria Inez (org.). *Revista do Iphan*. Rio de Janeiro: Iphan, n. 27, 1998, pp. 62-85.

SILVA, Andréa Cristina; RIBEIRO, Leila Beatriz. Imagens do silêncio, imagens silenciadas – Marcel Gautherot e a construção de Brasília. *Anais da XIII Encontro de História ANPUH* – Rio, 2008.

SONTAG, Susan. *Ensaios sobre Fotografia.* Companhia das Letras, São Paulo. 2004.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos:* a fotografia na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995.

VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor –Col. Descobrindo o Brasil, 2002.

_____. *D. Pedro II e a fotografia no Brasil.* Rio de Janeiro: Index, 1985.

_____. *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo: Metalivros, 2000.

Pedro Afonso Vasquez

Construções mentais e imagens reais

Formado em Cinema pela Université de la Sorbonne (Paris, França), em 1978 e mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense (Niterói, RJ), em 2000.
Atuou como administrador cultural, tendo sido responsável pela criação do Instituto Nacional da Fotografia da FUNARTE e do Departamento de Fotografia, Vídeo & Novas Tecnologias do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
Membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e autor de 19 livros, entre eles: O Brasil na Fotografia Oitocentista (Metalivros, 2003).

Notas sobre o diálogo entre arquitetura e fotografia

Fotografia e arquitetura: vocação inata ou dever imposto?

A idéia de utilizar a fotografia para a reprodução de obras de arte e a documentação dos tesouros arquitetônicos foi concomitante ao surgimento do primeiro processo fotográfico, a daguerreotipia, sendo claramente explicitada por François Arago (1786-1853) na comunicação oficial de sua invenção, feita, em Paris, diante dos membros da Academia de Ciências da França em 19 de agosto de 1839.

> O exame atento de vários dos quadros que desfilaram sob os seus olhos permitirá que cada um dos senhores avalie a imensa vantagem que teria sido dispor, durante a expedição ao Egito, de um meio de reprodução tão exato e tão rápido; cada qual se surpreenderá a pensar que, se a fotografia fosse conhecida em 1798, contaríamos hoje com imagens fiéis de um número expressivo de quadros emblemáticos, de que a cobiça dos árabes e o vandalismo de alguns viajantes privaram para sempre o mundo dos eruditos.
>
> Para copiar os milhares de hieróglifos que cobrem, mesmo no exterior, os grandes monumentos de Tebas, de Mênfis, Karnak, etc., seriam necessárias dezenas de anos de trabalho e legiões de desenhistas. Com o daguerreótipo, bastaria um só homem para levar a bom termo essa imensa tarefa. Dote o Instituto do Egito com dois ou três aparelhos do senhor Daguerre, que, sobre numerosas das grandes pranchas da célebre obra, fruto de nossa imortal expedição, vastas extensões de hieróglifos reais substituirão os hieróglifos fictícios ou de pura convenção; e os desenhos suplantarão em todos os ca-

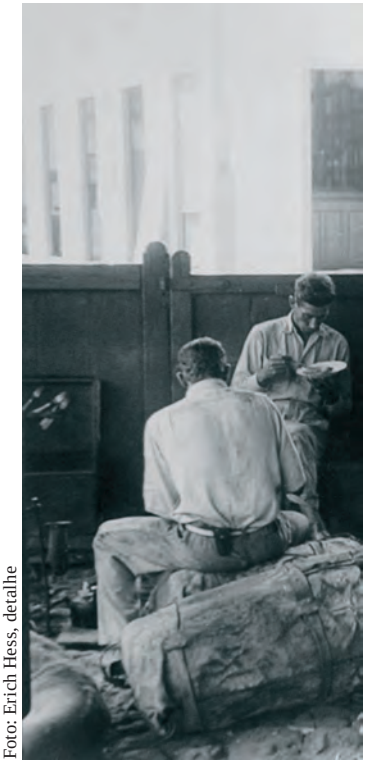


Foto: Erich Hess, detalhe

> sos, em fidelidade e cor local, as obras dos mais hábeis pintores; e as imagens fotográficas, por estarem submetidas em sua composição às regras da geometria, permitirão, com a ajuda de um pequeno número de dados, recuperar as dimensões exatas das partes mais elevadas, as mais inacessíveis dos edifícios.
>
> Essas lembranças, em que os sábios e os artistas tão zelosos e célebres ligados à armada do Oriente não poderiam, sem equivocar-se excessivamente, vislumbrar um resquício que fosse de uma censura, transportarão provavelmente os pensamentos para os trabalhos executados hoje no nosso próprio país, sob o controle da Comissão dos Monumentos Históricos. Em um relance, cada qual perceberá então o importante papel que os processos fotográficos estão fadados a desempenhar na grande empreitada nacional; cada qual compreenderá também que os novos processos se distinguirão pela economia, mérito que, para dizer de passagem, raramente caminha nas artes com a perfeição dos produtos.[1]

Essa comunicação deixa evidente que o que mais atraiu Arago foi o caráter fidedigno da daguerreotipia, capaz de oferecer uma reprodução perfeita dos edifícios, dos monumentos e das obras de arte até então copiadas a custa de muito tempo e labor por artistas especializados que, apesar de muito habilidosos e perfeitamente treinados, não podiam competir em termos de precisão com a imagem técnica, cometendo os erros de cópia salientados pelo cientista e político. No período em pauta, existiam então muitos artistas viajantes, agregados a expedições científicas ou militares, ou atuando de forma independente para amealhar um conjunto de vistas de países exóticos aos olhos dos europeus nesse momento em que a difusão das ferrovias e das linhas regulares de navegação (que seriam bastante melhoradas com o posterior surgimento dos navios a vapor), propiciava o surgimento das viagens de lazer, até então restritas a uma pequena elite abastada. Para os artistas, a possibilidade aventada por Arago era alvissareira, pois os alforriava do tedioso trabalho de cópia que exigia muita habilidade técnica sem deixar espaço livre para a criatividade e a originalidade, já que o que se esperava deles é que desenhassem como uma espécie de máquina fotográfica humana, capaz de reproduzir com precisão irretocável os prédios e monumentos. Não é de se estranhar, portanto, que muitos destes pintores tarefeiros tenham se bandeado para a fotografia.

Muito se tem dito de equivocado a respeito da relação entre fotografia e pintura, supostamente ameaçada de "extinção" pelo novo invento concorrente. Assim, vale abrir aqui um brevíssimo parêntese para comentar que Arago — antecipando semelhante reação adversa por parte de pintores e gravadores — preocupou-se em incluir no depoimento inaugural o parecer de um pintor célebre, Paul Delaroche (1797-1856), para que a invenção da daguerreotipia não fosse vista apenas sob o prisma científico. O que pode causar surpresa naqueles que não conhecem esse documento é o fato que Delaroche não só tenha louvado as múltiplas qualidades que percebeu no novo processo, como o considerou um precioso auxiliar para a criação artística, concluindo seu parecer afirmando que "a admirável invenção do Sr. Daguerre é um imenso serviço prestado às artes". Ou seja: uma visão bastante diferente daquela que ainda costuma ser erroneamente propalada.

---

[1] ARAGO, François. Rapport sur le Daguerréotype, in FRIZOT, François & DUCROS, Françoise (Organizadores). Du bon usage de la photographie. Paris: Centre National de la Photographie, 1987, pp. 11/13. [Tradução do francês: Catarina Eleonora Ferreira da Silva]

Arago terminou sua fala comentando com lucidez a possibilidade que a fotografia teria de ser empregada por qualquer pessoa, lembrando em seguida a importância que sua colaboração poderia ter para a física e as ciências naturais. Previsões plenamente comprovadas. Contudo, tendo em vista o tema em questão, vale ressaltar sua argúcia ao preconizar o uso do novo invento pela Commission des Monuments Historiques. O que efetivamente ocorreu, fazendo da França a precursora mundial do uso da fotografia como instrumento de preservação do patrimônio histórico. Com efeito, em 1851 foram realizadas cinco "missions héliographiques" França afora com o propósito de estabelecer um vasto inventário fotográfico dos prédios e monumentos selecionados por seu inspetor-responsável, o escritor Prosper Mérimée (1803-1870), como merecedores de urgente restauração ou reparo a partir de uma lista de mil monumentos estabelecida em 1840, a primeira lista de "Monuments Classés" do mundo. Os integrantes desta equipe pioneira foram: Édouard-Denis Baldus (1813-1870), Hippolyte Bayard (1801-1887), Gustave Le Gray (1820-1882), August Mestral (1812-1884) e Henri Le Secq (1818-1882). Para se ter uma idéia do peso destes fotógrafos, basta lembrar que todos integravam a Société Française de Photographie (a primeira associação de fotógrafos do país), e se destacavam não só em virtude da qualidade artística de sua produção, quanto pelo saber técnico, Le Gray sendo inventor de um prático processo de negativo seco de papel encerado, e Bayard um dos pioneiros da invenção da fotografia sobre papel, tal como a conhecemos hoje. Do ponto de vista da restauração de monumentos históricos, o trabalho executado por estes fotógrafos e gerador de um conjunto superior a 300 fotografias, foi de fundamental importância, tendo subsidiado, entre muitos outros, a recuperação da cidadela medieval de Carcassonne, empreendida pelo célebre arquiteto restaurador Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879). Em 1870, a Commission des Monuments Historiques empreenderia um projeto de documentação fotográfica de mais longo fôlego, cobrindo todo o território continental francês, sob a responsabilidade de Hector Mieusement.

Inspirado certamente por sua experiência nas missions héliographiques, Henri Le Secq documentou por iniciativa própria as áreas de Paris fadadas ao desaparecimento em virtude dos trabalhos encetados por Jean-Jacques Berger (1790-1859) que, no início dos anos 1850, precedeu ao barão de Haussmann (1809-1891), no processo de modernização da capital francesa. Le Secq produziu um álbum de 22 imagens em papel salgado feitas a partir de negativos de papel encerado durante os anos de 1852 e 1853, que é um dos mais poderosos exemplos do uso da fotografia como instrumento de preservação não da coisa em si, fadada à destruição, mas do espírito de um lugar, da dimensão humana de uma cidade e do clima emocional de uma época. A este respeito, a historiadora Eugenia Parry Janis observou com justeza que:

> Os álbuns de fotografia de Le Secq combinam o maravilhamento sentido ao se testemunhar transformações radicais com um sentimento de remorso. Contradições que dilaceraram os corações de muitos parisienses. Daumier sintetizou a confusão nas litografias que realizou para os jornais e revistas populares. Théophile Gauthier a evidenciou em Le Moniteur Universel: "Não resta dúvida de que o sábio sente sua alma impregnada de melancolia ao ver esses edifícios desaparecerem..., o alinhamento [do traçado das ruas] cortou ao meio numerosas lembranças que teríamos preferido preservar". É aí que reside a complexidade de suas fotografias. Ao documentar os trabalhos de reforma urbana de Berger e ao destacar os detalhes arquitetônicos fadados a desaparecer de modo irrevogável, essas imagens suscitam questionamentos que

> espelhavam os protestos dos historiadores, dos antiquários e dos demais inimigos do progresso, tão veementes na época de Berger e Haussmann.[2]

O que Le Secq percebeu — assim como os demais fotógrafos que depois dele se empenharam em documentar o que será inevitavelmente destruído pelo chamado "progresso" —, foi o caráter irreversivelmente nostálgico da fotografia. Pois, mesmo quando registra um momento feliz da existência, a fotografia é a antecipação de uma tristeza, nascida da certeza de que aquela felicidade é passageira e persistirá apenas na imagem-fantasma para nos assombrar com os remorsos e a nostalgia.

Desde os primeiros trabalhos de documentação arquitetônica e urbanística ficou evidente uma incompatibilidade: a fotografia parecia ter mais afinidade pelos prédios humildes e castigados pelo tempo do que pelos imponentes edifícios oficiais que abrigam porventura a história oficial, mas que não contemplam a história do cotidiano, a história real e anônima que é o espelho perfeito de um povo. Não é de estranhar, portanto, que um fotógrafo como Luiz Carlos Felizardo, que abandonou o curso de arquitetura para edificar uma obra em grande parte ancorada sobre o paisagismo urbano e a fotografia de arquitetura, nos faça a seguinte advertência:

> Fomos habituados a considerar com seriedade, como patrimônio a ser resguardado, aquelas obras com valor arquitetônico agregado — a chamada "boa arquitetura". Talvez seja bom nos darmos conta de que, por lamentável que possa ser, elas são exceção na média de nossas cidades — sem que, por isso, elas deixem de ter valor como documento de cultura.
>
> Cultivar certa humildade com relação à arquitetura medíocre, ao aparentemente banal, ao urbanismo instintivo, pode levar-nos a descobrir e reconhecer que recebemos uma preciosa carga de passado que não reside apenas no espaço agenciado com inteligência e criatividade ou nas formas arrojadas ou na praça de desenho culto. Há uma outra arquitetura marcando a cidade; mais popular, talvez, que muitas vezes prescindiu dos arquitetos, mas que não deixou de cumprir suas funções com dignidade, integrando-se à paisagem urbana. Principalmente, que está de pé há tempo suficiente para ser parte integrante da vida da cidade, ajudando a moldar as mentes que transitam por ela, gerando laços de afeto com o espaço urbano que compõem — criando, em suma, cultura. Seja para criticá-la ou exaltá-la, é preciso voltar nossa atenção para ela.[3]

Existe, portanto, um duplo impulso subjacente à fotografia de arquitetura: o oficial (destinado a ratificar o valor dos prédios e monumentos criados pelo poder público ou que este julgue meritórios representantes da nacionalidade), e o pessoal (no qual o fotógrafo opera guiado apenas por suas preferências e idiossincrasias, tendendo no mais das vezes a valorizar precisamente aquilo que o poder público desdenha ou condena à demolição).

---

[2] PARRY JANIS, Eugenia. Demolition Picturesque: Photographs of Paris in 1852 and 1853 by Henri Le Secq, in WALCH, Peter & BARROW, Thomas (Organizadores). Perspectives on Photography. Essays in Honor of Beaumont Newhall. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986, p. 39.

[3] FELIZARDO, Luiz Carlos. Fotografia, arquitetura, espaço urbano, in O relógio de ver. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2000, p. 61.

Eugène Atget (1857-1927) é a epítome desta categoria de fotógrafo independente. Quando Paris era revirada de uma ponta a outra pelo implacável furor reformista do préfet de la Seine, empenhado em construir uma capital de sonho para a burguesia do Segundo Império, Atget percorria incansavelmente a cidade antecipando-se à sanha demolidora do barão Haussmann para preservar em suas fotografias a imagem do Vieux Paris que ele tanto amava e via desaparecer diante de seus olhos.

Segundo o professor John Fraser, havia uma explicação para a aparentemente estranha determinação de Atget em registrar justamente aquilo que os doutos urbanistas e os poderosos políticos julgavam indigno de representar o esplendor da "cidade luz". "O fato de que as zonas mais pobres da cidade fossem as mais inspiradoras para Atget é fácil de explicar: as coisas nessas áreas apresentam muito mais marcas de uso pelo ser humano que aquelas dos 'melhores' bairros."[4]

Fotógrafos independentes como Atget buscam exaltar a essência de uma cidade e não reproduzir docilmente um discurso oficial. São agentes da eterna oposição entre poesia e técnica, visando mais a busca da alma da cidade que o mero registro de sua aparência. Como bem observou o escritor Pierre Mac Orlan no prefácio do primeiro livro a resgatar a verdadeira dimensão da obra deste visionário francês:

> Paris, como todas as cidades do mundo, das maiores às menores, possui um caráter social fantástico e absolutamente distintivo. Existe a fraternidade internacional dos monumentos históricos que pode, porventura, ajudar a definer o perfil official das grandes cidades. Contudo, em nenhuma hipótese, eles chegam a deixar suas marcas nas mil faces de uma cidade. A personalidade de uma cidade não difere em virtude de sua arquitetura official e sim em virtude da aparência, quiçá indefinível, de suas ruas mais humildes que, essas sim, entoam as singelas melodias de um sutil patriotismo.
>
> É impossível capturar os acordes desta melodia familiar na contemplação dos mais célebres monumentos de uma cidade. É preciso saber o que significa viver ali, sentir a verdadeira natureza da rua, que nada mais é do que uma combinação de lojas, residências, bares, restaurants e outros estabelecimentos comerciais freqüentados por pessoas das mais diversas origens. Não são os grandes hotéis internacionais, os bancos e os ministérios públicos, as igrejas e os templos que constróem a personalidade de uma cidade. Muito ao contrário, são as inteligentes recordações dos bairros populares em que bares surgem diante de nós em meio à neblina que ingenuamente nos apresentam uma coleção de recantos cujas origens se perdem na noite dos tempos e que bem pode terminar nas guinguettes de Frascati e nos telhados de meia-água em folha-de-flandres das moradias dos garrafeiros, passando pelos humildes salões de dança da Bastille, do Boulevard du Temple ou da rua dos Gravilliers.
>
> Paris, para quem realmente a compreende, ainda é a Paris de François Villon. É, também, a Paris de Atget.[5]

---

[4] FRASER, John. Atget and the City, in PETRUCK, Peninah (Organizador). The Camera Viewed. Writings on Twentieth-Century Photography. Nova York: E. P. Dutton, 1979, p. 201.

[5] ORLAN, Pierre Mac. Prefácio de Atget Photographe de Paris, reproduzido in PHILLIPS, Christopher (organizador). Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940. Nova York: The Metropolitan Museum of Art & Aperture, 1989, pp. 45/46.

Obedecendo a um pensamento diametralmente oposto, Augusto Malta (1864-1957), fotógrafo oficial da administração Pereira Passos, chegava a enfatizar por escrito no verso das fotografias que entregava ao prefeito carioca êmulo de Haussmann: "Está a pedir picareta", antecipando assim, por conta própria ao parecer dos arquitetos e engenheiros da Prefeitura do Rio.

É sabido que, numa espécie de justiça imanente, sempre haverá um engenheiro destruidor para destruir o que outro engenheiro destruidor erigiu sobre os escombros do passado. Assim, pouco ou nada resta do esplendor do Rio de Pereira Passos. Nem mesmo a paradigmática avenida Central (hoje: Rio Branco), símbolo maior do progresso e da civilização na Velha República. Tudo sucumbiu à sanha destruidora da especulação imobiliária. Por ironia do destino, Malta, arauto do desenvolvimentismo, tornou-se para os amantes do passado, uma referência nostálgica a embalar amargas considerações a respeito do amor brasileiro pela destruição de tudo aquilo que é belo e significativo, mas que se afigura aos olhos incultos como apenas "velho". Velho e, portanto, merecedor de picareta, de bulldozer, de martelo de demolição e tudo mais que possa destruir, arrasar e aniquilar o passado para ceder lugar a um pretenso progresso cada vez mais sem futuro. De tal forma que somos obrigados a concordar com o sombrio diagnóstico de Antonio Bulhões no texto de abertura de um livro consagrado à obra de Augusto Malta: "Inverteu-se o slogan do princípio do século — o Rio de Janeiro civiliza-se —, para dar lugar a outro, mesmo quando não enunciado, verdadeiro: o Rio de Janeiro é uma selva escura".[6]

Procurando mascarar este triste estado de coisas, Gerardo Melo lançou pela Editora Luz da Cidade, a obra Rio de Janeiro a janeiro, com imagens manipuladas pelo programa de tratamento de imagens em computador Photoshop. Livro que, segundo o fotógrafo, contém intervenções que "acrescentam beleza à paisagem, mas não deturpam em nada o espírito da coisa", segundo relatou ao colunista Joaquim Ferreira dos Santos.[7] Todavia, não existe intervenção alguma que não altere "o espírito da coisa", de tal forma que esse tipo de correção da realidade representa um grande retrocesso em termos da fotografia urbanística e arquitetônica. Voltou-se assim ao princípio, quando só era possível acreditar em quem era honesto e escrupuloso em sua prática profissional, não se podendo mais acreditar a priori na fidedignidade de um sistema de reprodução de imagem técnica como a fotografia.

A pintura, por mais realista que fosse, nunca foi confiável, porém artistas isolados eram confiáveis. Um bom exemplo foi dado por El Greco (Domenikos Theotokopoulos, 1541-1614) ao executar, em torno de 1610, a pintura Vista e mapa de Toledo, quando ele teve a escrupulosa preocupação de advertir na própria tela que: "Ha sido forzoso poner el Hospital Don Joan Tavera em forma de modelo, para não cobrir a visão da porta de Visagra, e movido de su hogar porque era preferível mostrar sua fachada principal: sua precisa posição em Toledo se encontra indicada no mapa".[8] Integridade exemplar, bem diferente daqueles artistas que não hesitavam em pintar o que jamais haviam visto, tal como nos adverte o historiador Aaaron Scharf em Art and Photography:

> Sob a constante pressão de aprimorar os desenhos e as pinturas com as informações mais acuradas fornecidas pelas objetivas fotográficas, as descrições imprecisas e os esboços dos viajantes, ou ainda as vagas reconstituições feitas de memória, não eram mais

---

[6] BULHÕES, Antonio & REBELLO, Marques. O Rio de Janeiro do Bota-abaixo. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1997, p. 20.

[7] FERREIRA DOS SANTOS, Coluna Gente Boa, jornal O Globo, 30 de janeiro de 2007.

[8] AVELLAR, José Carlos. O chão da palavra. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007. Obra ainda no prelo.

> suficientes. A partir do momento em que o público teve acesso à precisão da imagem fotográfica, ele passou a exigir o mesmo grau de fidedignidade da arte. Muitas das pinturas consideradas verazes retratando o Oriente Médio, haviam sido realizadas quando os artistas se encontravam a mais de mil e quinhentos quilômetros de distância dos temas que pintavam. Isso é comprovado, por exemplo, pela carta enviada de Alexandria em 1841 pelo pintor Sir David Wilkie: "Meu propósito nesta viagem foi o de ver de perto aquilo que havia sido representado em tantas pinturas — cenas que muitos artistas haviam pintado a partir das Santas Escrituras, mas que nunca haviam sido testemunhadas pelos artistas que as representavam".[9]

Erros, lapsos ou distorções ocorreram até mesmo em obras de autores absolutamente confiáveis, de tal modo que mesmo um criterioso estudioso da arquitetura como Serlio chegou a cometer lapsos, como o de esquecer de reproduzir o pódio do Tempietto que Bramante construiu em 1502 no claustro de S. Pietro in Montorio. E isso sendo Sebastiano Serlio (1475-1552), um dos principais estudiosos e difusores da arquitetura clássica, a ponto de Sir John Summerson ter comentado a seu respeito: "Tornou-se uma autoridade-padrão para a arquitetura e a mais popular fonte de modelos em toda a Europa, em fins do século XVI e no século XVII, uma vez que as versões de Serlio das cinco ordens estão na raiz da divulgação da linguagem clássica fora da Itália, até terem sido superadas pelas de Vignola e Palladio".[10] Ocorre que arquitetos, artistas e desenhistas técnicos são mais inteligentes do que máquinas, porém sofrem de um defeito estrutural: são humanos, logo falíveis. Não foi difícil, portanto, para a câmara fotográfica ultrapassá-los no quesito fidedignidade da reprodução das obras arquitetônicas. Mas é forçoso lembrar, no entanto, que os equipamentos e os produtos fotográficos também possuem falhas estruturais ou, no mínimo, limitações técnicas que se refletem no resultado final das imagens que produzem.

Interpretação versus mera reprodução

John Szarkowski foi durante longos anos curador de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York, ditando as tendências culturais do setor nas três últimas décadas do século XX. Foi, sobretudo, um pensador extremamente original da prática fotográfica, levantando com inteligência e argúcia questões da maior importância. Num provocativo texto publicado em Art in Ama, em 1959, e intitulado "Photographing Archicture", ele evidenciou as discrepâncias, porventura inconciliáveis, existentes entre as visões dos fotógrafos e dos arquitetos:

> A maioria dos arquitetos acredita que a essência da arquitetura situa-se além da capacidade de representação da fotografia. É provável que eles estejam certos.
>
> A maioria dos fotógrafos acredita que os prédios se alinham entre os temais mais interessantes, mas que, apesar disto, a fotografia de arquitetura é tediosa. Eles também estão certos.

---

[9] SCHARF, Aaron. Art and Photography. Hardmondsworth: Pelican Books, 1975, p. 79.

[10] SUMMERSON, Sir John. A linguagem clássica da arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 142.

Na prática, a fotografia de arquitetura é o produto da colaboração desses dois agentes reticentes, com o arquiteto sendo, por vezes, representado por seu instrumento de promoção professional: as revistas de arquitetura. O fotógrafo fornece um serviço equivalente ao de outros artistas comerciais: sua missão é a de fazer com que o imóvel fotografado fique o mais atraente possível, de acordo com as tendências estéticas mais recentes do setor. Muitas das fotografias produzidas sob estas circunstâncias são belas imagens, algumas também são inteligentes, mas poucas são verdadeiramente reveladoras. A maioria mantêm a mesma relação com os prédios de verdade que a fotografia de moda mantêm com as mulheres da vida real.[11] [...]

Em sua fase pioneira, a fotografia se apaixonou pela documentação dos grandes monumentos do passado – as catedrais medievais, as ruínas clássicas, as pirâmides. As culturas que haviam construído aqueles monumentos estavam mortas, somente restavam os testemunhos físicos de suas belas realizações, expressões de forma pura. E assim os prédios antigos apareceram nas fotografias – na exata solidão da atemporalidade. Numa fotografia, até mesmo os prédios mais recentes podiam ser isolados cirurgicamente do contexto arquitetônico que lhes dera origem.[12] [...]

Para o historiador, o conceito de objetividade numa fotografia de arquitetura é definido por uma série de procedimentos técnicos capazes de revelar automaticamente a impessoal e equilibrada verdade de uma edificação. Esse procedimento pode ser descrito com um grau confiável de precisão: a fotografia tem que ser tirada cedo pela manhã, com a rua ainda vazia de transeuntes, e num dia de céu encoberto que forneça uma luz sem sombras muito acentuadas. Isso porque a objetividade exige que os detalhes situados sob uma cornija sejam visíveis com a mesma clareza que as partes do prédio que recebem diretamente a luz solar — mesmo que esse procedimento implique em contrariar as intenções originais do arquiteto. O prédio deve ser representado em duas dimensões (sem convergência das linhas verticias paralelas) e visto do mais longe possível (porém com o mínimo possível de elementos do em torno) e fotografado exatamente do mesmo ângulo delineado pelo arquiteto na planta original.[13] [...]

Entre todas as concepções equivocadas que a fotografia herdou da pintura, a mais persistente é a de que uma única imagem deve servir para representar a intenção de seu criador. Com freqüência, uma única imagem não irá se sustentar por si mesma. E, mais frequentemente ainda, uma série de imagens fotográficas é capaz de conter um significado muito superior à soma de suas imagens individuais. As imagens integrantes de um ensaio fotográfico podem

---

[11] SZARKOWSKI, John. Photographing Architecture, in BARROW, Thomas, ARMITAGE, Shelley & TYDEMAN, William (Organizadores). Reading into Photography. Selected Essays, 1959-1980. Albuquerque. University of New Mexico Press, 1982, p. 13.

[12] Idem ibidem, p. 15.

[13] SZARKOWSKI, Op. Cit., p. 16.

> ser encaradas como frases. Cada uma delas deve ser clara, precisa e elegante, mas suas funções são enormemente variáveis. Algumas servirão para descrever o problema e definir a abordagem escolhida pelo fotógrafo. Outras serão narrativas; outras fundamentalmente ilustrativas; outras alusivas e sugestivas; outras verborrágicas; enquanto outras serão conclusivas. Algumas poderão se sustentar de forma autônoma, ao passo que outras perderão o quando descontextualizadas.[14]

A percuciência com que Szarkowski aponta os impasses da fotografia de arquitetura é admirável e clarifica uma série de problemas que ainda hoje podem ser constatados no fazer dos fotógrafos que servem, ou serviram, ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, tal como foi possível constatar na entrevista realizada com a Sra. Lygia Martins Costa. Ficou evidente em seu depoimento a distinção existente entre os fotógrafos de olhar estritamente técnico e aqueles com olhar mais subjetivo ou personalista. Os primeiros, obviamente, atendendo melhor aos imperativos do Instituto do Patrimônio, ao oferecer imagens nítidas, precisas, diretas, capazes de subsidiar à perfeição o trabalho dos arquitetos e demais técnicos do IPHAN. Os segundos, negligenciando um pouco o enfoque puramente tecnicista para infundir vida e função em suas imagens, nas quais a presença do homem e da natureza se faz sentir de forma mais evidente. Neste sentido, não é de surpreender que ela tenha tecido loas à eficiência de Erich Hess e manifestado algumas reservas em relação a Marcel Gautherot (1910-1996), pois há vida demais nas fotos do francês. Já que Szarkowski fez um paralelo entre a fotografia de arquitetura e a de moda feminina, podemos dizer – com evidente e proposital generalização – que Hess focalizava os prédios que fotografava para o Patrimônio como o cirurgião plástico fotografa as clientes que vai operar: com absoluta e implacável objetividade, deixando evidentes todos os seus defeitos, salientando todas as marcas do tempo. Ao passo que Gautherot abordava o tema com a visão do retratista romântico que busca valorizar ao máximo o modelo, evidenciando seus pontos altos e deixando na sombra as eventuais falhas. Sendo importante ressaltar que tal oposição de pontos de vista existiu somente nos primórdios da existência do Patrimônio, nos tempos do antigo Serviço, quando ainda não haviam sido definidos os padrões técnicos necessários e, portanto, ainda não existiam fotógrafos devidamente treinados para a função. Depois, à medida que os próprios arquitetos e outros técnicos do IPHAN passaram a executar parte da documentação e, principalmente, depois que surgiu a figura do fotógrafo contratado, não existiu mais conflito entre visão pessoal e os imperativos institucionais.

Creio ser lícito fazer aqui um comentário a respeito do talento de Marcel Gautherot para a fotografia de arquitetura: se, do ponto de vista institucional seu talento para captar a essência dramática de um prédio, podia constituir um *handicap*, de um ponto de vista mais amplo, este constitui uma grande vantagem. Talvez seja por isso, inclusive, que ele tenha sido tão apreciado e solicitado por Oscar Niemeyer, pois ele conseguia humanizar sua arquitetura excessivamente árida, escultórica e monumental – uma arquitetura mais para se ver do que para se viver, malgrado a evidente sensualidade que não consegue eliminar de todo certa frieza subjacente. Por outro lado, é interessante lembrar que Gautherot — a exemplo de seu compatriota Pierre Verger – era um fotógrafo de visão instintivamente antropológica. Característica que o levava a valorizar o humano acima de tudo, como fica patente em seus múltiplos registros das festas e de outras manifes-

[14] Idem ibidem, pp. 16/17.

tações populares que fez nos estados da Bahia e de Minas Gerais. Nada mais natural para um fotógrafo dotado deste tipo de visão – e que não gosta de interferir naquilo que fotografa –, do que deixar tal como o arruma o padre ou o sacristão, o altar de uma igreja, não removendo as peças que o ornam ou que integram o ritual litúrgico. Ao passo que para os fins de tombamento ou restauro desta mesma igreja, o altar deveria ser fotografado nu, para que os arquitetos e artesãos possam examiná-lo com precisão, antecipando desta forma os preparativos de sua ulterior recuperação.

Esse exemplo prosaico, porém verdadeiro, ilustra um dos tipos de dificuldades que os técnicos do IPHAN enfrentaram ao empregar a fotografia para subsidiar seus trabalhos. Se é possível dizer que tal problema decorre da discrepância essencial existente entre o olhar antropológico e o olhar técnico, podemos dizer que existe também igual discrepância entre o olhar puramente fotográfico e o olhar arquitetônico. Conforme lembrou Szarkowski, arquitetos costumam exigir, com toda justiça, fotografias que não apresentem convergência das linhas verticais paralelas, de modo a apresentar suas criações com total fidelidade à pureza da concepção original. Mas esbarram assim numa limitação técnica da fotografia, que faz com que as linhas verticais sejam normalmente apresentadas de forma convergente. Isso porque as objetivas tendem a apresentar as linhas verticais de forma convergente, com exceção daquela concebida justamente para a fotografia de arquitetura, a objetiva que possibilita a descentralização do eixo óptico. Fenômeno igualmente possibilitado nas câmaras de grande formato por intermédio da elevação e/ou rebaixamento do plano focal (onde se situa o filme) em relação ao plano em que está montada a objetiva. Este é um impasse básico da fotografia de arquitetura: a verdade arquitetônica ambicionada pelo arquiteto não corresponde à verdade fotográfica oferecida pelas objetivas de série, que todas distorcem em maior ou menor grau as linhas verticais paralelas, em particular as objetivas grande-angulares.

Diante disto é fácil perceber que o registro de um tema arquitetônico feito de forma espontânea pelo fotógrafo dificilmente irá agradar a um arquiteto, cujo impulso natural ao coordenar a feitura de uma fotografia é o de eliminar ao máximo todo e qualquer resquício da interferência do fotógrafo, na tentativa de apresentar-nos o prédio, ou seu detalhe, como se estivéssemos diante deste, sem a intermediação do olhar "subjetivo" ou "imperito" do fotógrafo, intermediário indispensável, porém que é preciso saber comandar e dobrar. É de se especular se o sonho do arquiteto não seria o da existência de uma fotografia feita sem o auxílio do fotógrafo. Razão pela qual a fotografia de arquitetura costuma ser tão previsível e também a razão pela qual tantos arquitetos acabam sucumbindo ao impulso de dispensar o fotógrafo e assumir a realização do trabalho de documentação de suas obras. Raramente com um resultado digno de nota, exceto nos casos em que acabam se apaixonando pela fotografia e bandeiam-se para o outro lado, passando a construir imagens ao invés de prédios, cidades e monumentos.

De modo geral, os fotógrafos costumam contemplar a arquitetura da mesma forma que os historiadores e os estudiosos da estética desta disciplina o fazem: oferecendo uma interpretação da sensação oferecida pelo edifício, uma súmula visual da impressão que tiveram ao examiná-lo com o auxílio de suas objetivas. Se existe uma discrepância de pontos de vista – uma paralaxe irreversível, seria o caso de se dizer – esta se deve apenas às diferenças inerentes às duas disciplinas. São duas maneiras distintas de descrever um mesmo fenômeno: complementares e não inconciliáveis. Não há dúvida que Gautherot e Atget contaminam os prédios e monumentos que focalizam com a poesia impregnada na camada fotossensível de suas fotografias. Mas até mesmo os arquitetos

e os estudiosos da arquitetura podem sucumbir a arroubos poéticos em meio a obras que se pretendem estritamente técnicas e que, de repente, resvalam para a agradável prosa de um cronista viajante oitocentista e descrever as maravilhas que entrevê aos seus leitores. Prova disto é o seguinte trecho de Summerson descrevendo a colunata monumental da Praça de São Pedro, composta por 280 colunas independentes:

> Quero deixar claro que essas colunatas causaram um impacto tremendo. Não nos esqueçamos de que cada ala é formada por quatro renques de colunas. Quando passeamos através delas, no caminho muitas vezes percorrido pelas grandes procissões, esses cilindros ascendentes parecem se comprimir como árvores em uma floresta. E dessa floresta cerimonial avista-se, do outro lado da piazza, a outra ala de colunas, igualmente grande e profunda. Percebam também como cada um destes crescentes, cujo ritmo é tão difícil controlar, é ancorado pelas colunas postadas nas extremidades e no centro – verdadeiras sentinelas. Estamos diante de uma realização esplêndida, possibilitada por uma oportunidade esplêndida e única – a construção de uma estrutura desse porte constituída apenas por colunas. Pelo que eu sei, uma oportunidade como essa nunca mais se repetiu; foi apenas invejada.[15]

Para se ter uma idéia da justeza do paralelo entre a descrição acima e a dos cronistas viajantes do passado, vale a pena evocar o sentimento que o casal Agassiz teve ao se deparar com a aléia das palmeiras imperiais do Jardim Botânico do Rio de Janeiro em 1865:

> O que dá, porém, a esse jardim uma fisionomia talvez única no mundo é a sua longa e feérica aléia de palmeiras, cujas árvores têm mais de 80 pés de altura. Renuncio dar com a palavra uma idéia, mesmo longínqua, da beleza arquitetural dessa avenida de palmeiras de capitéis verdes unindo-se em abóbada. Retos, rígidos, polidos como fustes de granito gigantescos, semelham, no deslumbramento duma visão, a colunata sem fim de um templo do velho Egito.[16]

Até mesmo um naturalista do renome de Louis Agassiz (1807-1873) sabe quando é preciso silenciar o cientista e deixar falar o poeta, sem que haja prejuízo e sim incremento em sua abordagem técnica. Mesmo porque, em nota de pé de página, ele oferece o indispensável complemento botânico: "Essas palmeiras são as magníficas Oreodoxa regia H.B.K. (M.G.F.)".

O que me parece especialmente fascinante no confronto destes dois trechos é o fato de Summerson ter apelado para a natureza para descrever a impressão transmitida por uma obra arquitetônica, enquanto Agassiz faz o contrário: apela para a arquitetura para sublinhar a imponência de uma aléia de palmeiras. Nada de se estranhar, no entanto, visto que se considera que as ordens da arquitetura clássica tiveram origem na imitação ou até mesmo no uso primitivo de elementos naturais e, além disso, não devemos esquecer que o próprio paisagismo é uma das disciplinas da arquitetura, perpetuadora e ordenadora deste diálogo entre o homem e a natureza.

---

[15] SUMMERSON, Op. Cit., p. 69.

[16] AGASSIZ, Louis & AGASSIZ, Elizabeth Cary. Viagem ao Brasil, 1865-1866. Belo Horizonte & São Paulo: Editora Itatiaia & Editora da Universidade de São Paulo, 1975, p. 54

Como ainda são escassos os textos a respeito da relação entre fotografia e arquitetura, creio ser mais interessante deixar o debate em aberto e, ao invés de propor uma conclusão, sugerir mais um tema de reflexão, reproduzindo uma passagem de um inspirador texto de Jean-Claude Lemagny, antigo conservador de fotografias da Biblioteca Nacional e um teórico original e brilhante:

> Tal como o fotógrafo de teatro, de dança, ou de moda, o fotógrafo de arquitetura reproduz a obra de um outro. Ele transmite formas, luzes e linhas que foram elaboradas, pensadas, por outros. À primeira vista, tratar-se-á dos limites de sua liberdade de interpretação. E, em arquitetura mais do que em outras situações, pois neste caso o fotógrafo se encontra diante de um objeto concebido para diferentes ângulos do olhar, para diversos efeitos de luz e sombra, e todos os do espaço interior e exterior. O bom arquiteto é um fotógrafo em espírito, mesmo quando não o é de fato. Ele se desloca mentalmente em torno de seu edifício ainda imaginário e avalia todos os pontos de vista possíveis. Ele confunde-se portanto com o fotógrafo que, como também o boxeador, deve não apenas saber bater forte e precisamente, no lugar certo, mas ter um excelente "jogo de pernas".
>
> Porém, assistimos hoje ao rápido desenvolvimento de uma fotografia que se pensa a si própria como liberdade de criação. O que significa que ela reivindicará o direito de interpretar à sua maneira, de transformar, e mesmo se ela não deforma nada, de subordinar o objeto à iniciativa do autor. Diante da imagem fotográfica, não nos interessamos mais pelo "que" mas pelo "como?". Ela permanece evidentemente a imagem de um objeto, mas nós cessamos de interrogá-la sobre esse objeto, é ela que nos interroga sobre a natureza e os limites da nossa percepção dos objetos tornados pretextos. Merece ela ainda o nome de fotografia de arquitetura, mas fotografia sobre e para ela mesma, e, no limite, a propósito de arquitetura?[17]
>
> Mas se a fotografia é capaz de celebrar o que constitui o âmago da arquitetura, ela também é capaz de mostrar muito além de seu corpo e de expressar a atmosfera poética e humana que a envolve. Para tudo de que o arquiteto não pode, apesar de sua vontade, encarregar-se, para todos os acidentes que virão se sobrepor ao uso, a fotografia tomará a frente. Ela contará sobre as tubulações de chaminé acrescentadas, as gaiolas de coelhos adventícias, as biroscas aninhadas sob as arcadas, os potes de begônias e a roupa nas janelas. Onde o arquiteto criador deve sair de cena diante de "a vida retoma seus direitos", o fotógrafo criador deve estar cada vez mais presente para acolher o devir de um edifício, sempre o mesmo, mas, apesar disso, já outro. Ele é a testemunha do humano que reconquista em pequenos avanços o que o totalitarismo inerente a qualquer programa arquitetônico havia, de um só golpe, imposto à vida.[18]

---

[17] LEMAGNY, Jean-Claude. La créativité en photographie d'architecture, in L'ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art. Paris: Nathan, 1992, p. 143. [Tradução do francês: Catarina Eleonora]

[18] LEMAGNY, Op. Cit., pp. 144/145.

Gerência de Documentação
Arquivística e Bibliográfica
da COPEDOC

Projeto “Arquivo Central do IPHAN - Negativos históricos: higienização, acondicionamento, duplicação e acesso”

O Projeto

Em janeiro de 2005, o projeto “Arquivo Central do IPHAN – Negativos históricos: higienização, acondicionamento, duplicação e acesso”, elaborado pela Gerência de Documentação Arquivística e Bibliográfica/Copedoc/IPHAN, foi contemplado com o patrocínio do Programa CAIXA de Adoção de Entidades Culturais, da Caixa Econômica Federal, no valor de R$ 499.213,28. Esse projeto tinha como objetivos principais:

- a preservação de cerca de 26.000 imagens históricas (negativos e slides), integrantes do acervo fotográfico do Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, no Rio de Janeiro;
- contribuir para a recuperação da memória das ações do IPHAN por meio da identificação dos autores dos documentos fotográficos, fornecendo subsídios para a definição de propriedade e direito de uso de imagens desses documentos.

O projeto previa para sua execução a integração, em parceria, de três instituições: a Associação de Arquivistas Brasileiros como interveniente gestora e responsável pela administração da verba conforme estabelecido no contrato firmado, em 15 de setembro de 2005; o Centro de Conservação e Preservação Fotográfica – CCPF, responsável pelas atividades técnicas de higienização e conservação dos negativos e slides e o IPHAN, detentor do acervo e responsável pelas atividades de coordenação técnica, pesquisa sobre os fotógrafos e digitalização dos negativos de 2ª geração, disponibilizando-os em base de dados.

Foto: Erich Hess, detalhe

A decisão de duplicar negativos em base analógica (película) foi tomada em consonância com a finalidade precípua da instituição, qual seja a preservação do patrimônio cultural brasileiro, com permanência e veracidade de informação em base reconhecidamente segura e confiável. Constata-se que em grande parte das instituições públicas brasileiras não existem recursos orçamentários para acompanhar a constante evolução tecnológica que torna obsoletos os equipamentos e softwares em curto espaço de tempo. Aliado a esse fator, não foram implementadas ainda normas e diretrizes que orientem a produção e a salvaguarda de imagens em meio digital.

Os entendimentos com os fornecedores de materiais especiais e as instituições executoras juntamente com a metodologia adotada possibilitaram a higienização, o acondicionamento e a descrição em base de dados de um número de negativos maior do que o previsto no diagnóstico inicial. Dessa forma, o quantitativo final de itens que passaram pelas atividades descritas foi contabilizado em 27.900 imagens assim divididas:

- 15.684 negativos históricos, com 15.725 imagens(alguns negativos possuem duas imagens), em variadas dimensões, higienizados, acondicionados e com informações descritas em base de dados. A análise das imagens identificou: 1.681 negativos em vidro, 2.326 negativos em nitrato de celulose e 11.677 negativos em diacetato/triacetato. Deste total, 10.856 imagens de negativos foram duplicadas, digitalizadas e disponibilizadas na base de dados Negativos Históricos no Arquivo Central do IPHAN/RJ. Conforme detalhado no projeto original não foi contemplada, nesse momento, a duplicação/digitalização dos negativos com dimensão de 35 mm, dos cromos, dos negativos em cor e dos negativos com alto grau de deterioração.
- 12.216 slides, em variadas dimensões, higienizados e acondicionados. As informações sobre estes slides já estavam inseridas em base de dados específica.

Paralelamente ao desenvolvimento do tratamento técnico e conforme previsto no projeto, pesquisadores contratados realizaram um levantamento e mapeamento da atividade e prática fotográfica no IPHAN. Com o tema Fotógrafos do Patrimônio, a atividade recebeu a orientação da Gerência de Documentação Arquivística e Bibliográfica, com a colaboração da Gerência de Pesquisa, e a consultoria do pesquisador em história da fotografia no Brasil, Pedro Karp Vasquez, utilizando como fonte principal a documentação existente no Arquivo Central, no Rio de Janeiro e os próprios registros fotográficos.

As instituições parceiras

O Centro de Conservação e Preservação Fotográfica – FUNARTE

Como parte de uma política de integração e cooperação técnica entre instituições governamentais e afins, o IPHAN e a Fundação Nacional de Arte – FUNARTE celebraram um Termo de Cooperação Técnica, em 19.01.2004. Nesse termo fica regulamentada a parceria entre o IPHAN e o Centro de Conservação e Preservação Fotográfica (CCPF) e define como uma de suas finalidades precípuas "(...) prestar apoio técnico às diversas Unidades do IPHAN, no que diz respeito à conservação de seus acervos fotográficos...".

O CCPF/Funarte foi criado em 1984, através da assinatura de um termo de cooperação técnica entre a Fundação Nacional de Arte e a Fundação Nacional pró-Memória[1], como parte do Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia. Tem como principais atribuições a preservação da memória fotográfica brasileira, o fomento e criação

[1] A Fundação Nacional pró-Memória (FNpM) foi criada pela Lei nº 6.757, de 17/12/1979, que transferiu para esta Fundação o patrimônio móvel e imóvel sob a guarda e responsabilidade do extinto Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. As atividades da FNpM eram supervisionadas pela Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Esta Fundação foi extinta pela Lei nº 8.029, de 12/04/1990, que dispôs sobre a extinção e a dissolução de entidades da Administração Pública Federal, sendo seu acervo transferido para o recém criado Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC), hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

de núcleos regionais de preservação, a formação de pessoal técnico especializado, a pesquisa de soluções e a difusão de informação em conservação e preservação fotográfica. Com atuação institucional nas áreas de conservação e preservação fotográfica, é responsável pela implementação e incentivo de políticas de preservação de imagens históricas e contemporâneas dos acervos institucionais e particulares brasileiros.

A Associação de Arquivistas Brasileiros (AAB)

A Associação dos Arquivistas Brasileiros (AAB), fundada em 20 de outubro de 1971, é uma sociedade civil de direito privado, apolítica, cultural, sem fins lucrativos. É uma entidade reconhecida como de Utilidade Pública Estadual, de acordo com o Decreto Estadual no. 1200, de 13 de abril de 1977. Criada para dignificar a profissão de Arquivista e contribuir para o desenvolvimento da Arquivologia Brasileira, a AAB é filiada ao Conselho Internacional de Arquivos (CIA), membro da Seção de Associação Profissional (SPA/CIA), e à Associação Latino Amana de Arquivos (ALA), integrando também na qualidade de conselheira no Conselho Nacional de Arquivos - CONARQ.

O IPHAN e seus acervos

O acervo de documentos fotográficos do IPHAN depositados no Arquivo Central do IPHAN / RJ conta com cerca de 200.000 imagens – fotografias, negativos em vidro, acetato e nitrato, slides – que retratam a atividade da Instituição nos últimos 70 anos, sendo considerado uma das mais importantes referências sobre a atividade de preservação no Brasil. Desse quantitativo foi selecionada uma parcela de negativos, denominados históricos, visando priorizar o tratamento técnico adequado e modelar aos registros fotográficos produzidos para o Instituto no início de sua atuação – décadas de 40, 50 e 60. Nesses registros estão representados alguns exemplos da pluralidade cultural brasileira, captados pela lente de vários fotógrafos que trabalharam com ou para o Patrimônio, revelando a inquestionável qualidade artística de alguns desses trabalhos, assim como valorizando o papel da fotografia na preservação de bens culturais em todo o território nacional. Preservar, divulgar e tornar mais acessível esse acervo, que é também patrimônio nacional, permite uma análise da fotografia na preservação do patrimônio e revela imagens que transcendem seu objetivo inicial e destacam-se como fotografias de valor próprio, servindo como exemplos para futuras realizações.

A pesquisa *Os fotógrafos do Patrimônio*

Desde a sua criação, em 1937, o IPHAN contratou profissionais para retratar os bens culturais brasileiros. Essas fotografias, sob a guarda do Arquivo Central da Instituição, mais do que simples instrumentos de trabalho, articulavam-se às concepções patrimoniais e, assim, constituíram um olhar específico sobre objetos artísticos, edificações, cidades e paisagens, destacando detalhes arquitetônicos e idiossincrasias etnográficas. Nesse sentido, devem ser consideradas, per si, como parte integrante do patrimônio cultural brasileiro.

O tema “Os Fotógrafos do Patrimônio” teve como objetivo identificar os fotógrafos que retrataram o patrimônio brasileiro buscando refletir sobre a importância desta prática

para o campo da preservação e, desse modo, atribuir valor aos seus produtos e vestígios, o que, indubitavelmente, contribui para a sua conservação.

A pesquisa que foi realizada nesse projeto teve um enfoque específico, pois tratou a fotografia como prática de representação e como prática de preservação. Os objetos destacados e analisados foram as próprias fotografias e a sua relação com as políticas de salvaguarda dos bens culturais implementadas pelo Patrimônio desde 1937. De fato, antes mesmo dos fotógrafos e da criação do IPHAN, Lucio Costa e José Washt Rodrigues viajaram pelas vetustas cidades brasileiras com o intuito de conhecê-las e descobrir os seus esquecidos tesouros arquitetônicos, que seriam detalhadamente desenhados. Os fotógrafos do Patrimônio retornaram a esses lugares, descobriram novas paisagens e edificações, contribuindo para a sua preservação oficial, mas, principalmente, construindo uma memória fotográfica da cultura brasileira.

Tratamento técnico das informações

Implantação do projeto e identificação do acervo

O início do projeto foi marcado por reuniões entre as três instituições envolvidas a fim de estabelecer o fluxo para o cumprimento das etapas previstas no cronograma e definir as responsabilidades com relação ao tratamento técnico e a documentação. Em conjunto, as equipes técnicas do IPHAN e do CCPF/Funarte selecionaram o primeiro lote com 405 negativos históricos, em diversos formatos, objetivando a realização de testes de densidade necessários ao início dos trabalhos. Nessa fase também foi elaborada pela equipe técnica do IPHAN uma versão preliminar de instrumento contendo a definição metodológica para o registro e recuperação de informações dos negativos históricos, possibilitando subsidiar o trabalho a ser executado pelo CCPF/Funarte.

No processo de identificação e conferência dos negativos históricos em seu acondicionamento original foi utilizado, primeiramente, o instrumento já existente e denominado "Identificação preliminar dos negativos do Arquivo Central do IPHAN/RJ" para a seleção dos itens a serem tratados em cada lote. Esse instrumento foi elaborado no período de 2000/2001, pela fotógrafa Maria Renata Cavalcanti, contendo os campos:

Armário;
Prateleira;
Caixa;
Nº do negativo;
Identificação preliminar;
Livro de registro x Identificação;
Dimensão;
Acondicionamento interno e externo;
Observações.

As colunas referentes aos campos Armário e Prateleira que não haviam sido utilizadas foram substituídas, respectivamente, por: Data de saída e Data de retorno. No entanto, essa listagem não contemplava informação referente ao conteúdo dos itens a serem tratados (Fotógrafo, imagem registrada, data etc) e que poderiam fornecer elementos es-

senciais para a identificação e recuperação dos suportes. Assim, foi elaborado um novo formato de instrumento, no software Access, para a documentação e o acompanhamento dos lotes e registro de localização topográfica resultante dos trabalhos técnicos executados pelo CCPF. O novo instrumento contém os seguintes campos preenchidos com informações dos invólucros originais dos negativos:

UF;
Município;
Localidade;Bem;
Nº da Foto;
Nº do Negativo;
Operador;
Data;
Localização antiga;
Localização atual;
Observações.

A esses, foram acrescentados campos para o preenchimento pela equipe técnica do CCPF em função do trabalho a ser executado - duplicação e acondicionamento:

Operador;
Data;
Dimensão gerada;
Caixa;
Filme;
Fotograma;
Observações;

Esse novo formato de instrumento foi adotado a partir do Lote nº 3. Os instrumentos que acompanharam os lotes anteriormente encaminhados – Lotes nº 1 e nº 2 – foram, então, substituídos pelo novo formato. Todos os lotes foram acompanhados de um resumo do seu conteúdo e remetidos ao CCPF em dois exemplares idênticos, rubricados e conferidos pelos técnicos do IPHAN e do CCPF quando da saída e da chegada dos mesmos aos respectivos locais. Ao todo foram encaminhados 29 lotes.

Tratamento técnico dos originais fotográficos

O tratamento de conservação de negativos ficou a cargo da equipe técnica do CCPF/Funarte. A partir de diagnóstico realizado por esta instituição em 2004, foram estabelecidos, em conjunto com a equipe técnica do IPHAN, alguns critérios básicos para o início das atividades que permitiu o desenvolvimento das demais etapas de forma contínua e integrada. Toda a metodologia adotada pelo CCPF/Funarte está descrita no próximo artigo desta publicação.

Por demandarem o uso de equipamentos específicos, os negativos foram transportados para as instalações do CCPF, em lotes. Esses eram preparados e identificados item a item pela equipe técnica do IPHAN, conforme já mencionado.

As etapas de higienização e acondicionamento dos slides foram realizadas nas dependências do Núcleo de Conservação da Copedoc, sob a orientação do CCPF/Funarte e após o treinamento da conservadora do Instituto – Regina Célia Alves Batista.

Digitalização dos negativos de segunda geração

Os negativos de segunda geração foram digitalizados em formato TIFF (acrônimo para *Tagged Image File Format*), em 300 dpi, o que possibilitará uma reprodução em suporte papel até o tamanho de 18 x 24 cm sem perda de definição da imagem e de qualidade. As imagens digitalizadas – identificadas no arquivo digital gerado com o mesmo número do negativo original – estão sendo armazenadas no HD do computador adquirido pelo Projeto e também em DVD's. Como segurança as imagens são também armazenadas em HD de um segundo equipamento.

A partir das imagens em formato TIFF são geradas duas versões em formato JPG ou JPEG (sigla de *Joint Photographic Experts Group*) para inserção na base de dados "Negativos Históricos" a fim de permitir e agilizar o processo de visualização das imagens digitalizadas na consulta pelo usuário.

Base de dados "Negativos históricos"

A base de dados denominada "Negativos Históricos" foi desenvolvida pelo técnico em informática Luciano Jesus de Souza, da Gerência de Documentação Arquivística e Bibliográfica, estruturada sob a plataforma do programa Microsoft Access. As informações inseridas geraram os instrumentos de descrição encaminhados ao CCPF junto a cada lote de negativos originais (UF, Município, Nome do bem, Nº do negativo, Nº da Fotografia, Localização topográfica antiga e atual e Observações). A essas informações foram acrescidas aquelas registradas pelo CCPF/Funarte no desenvolvimento das atividades de higienização e duplicação, registrando assim os dados sobre os negativos originais (dimensão original, especificação do original, negativo duplicado) e os dados técnicos da duplicação (dimensão do negativo de segunda geração, especificação, posição do fotograma no filme, localização topográfica do filme), bem como, se existirem a reprodução em meio digital.

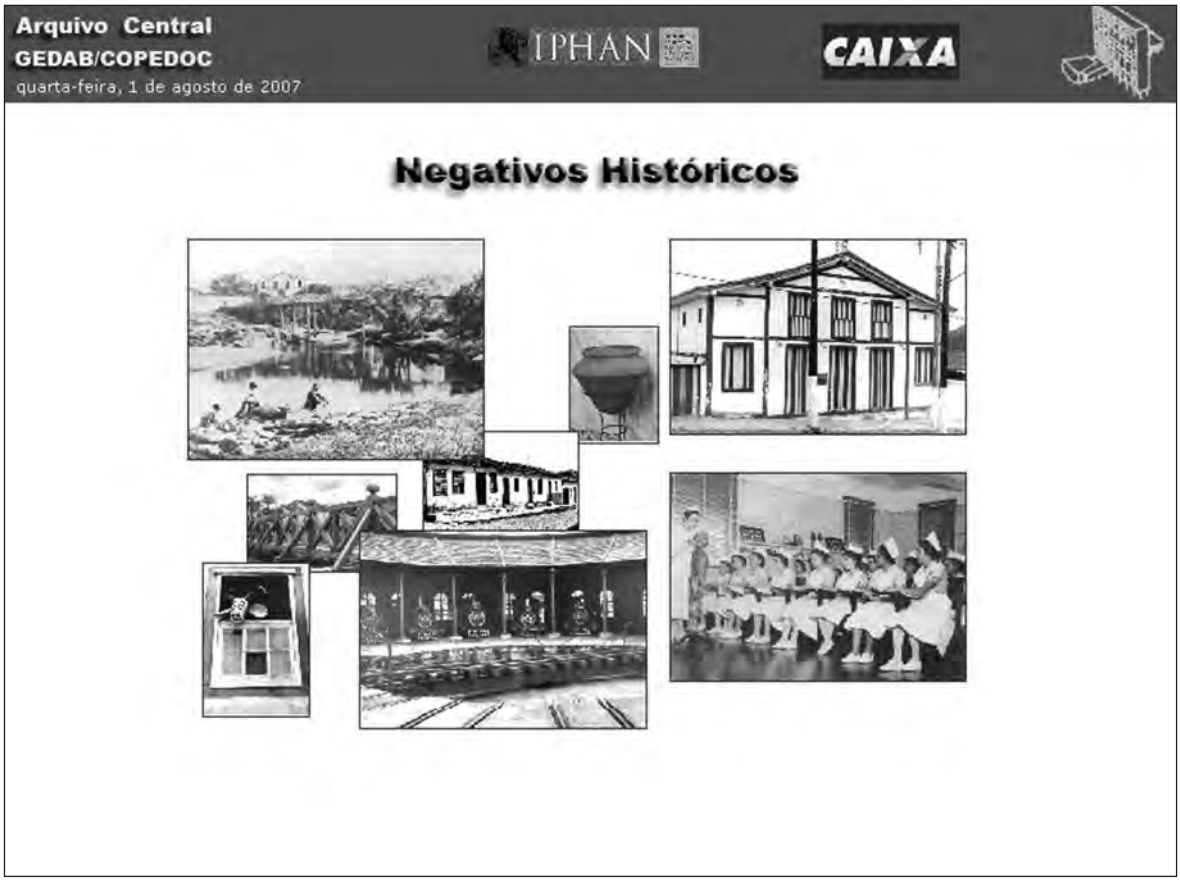
A forma de consulta foi elaborada para permitir uma busca por número do negativo, número da fotografia, autor da imagem original, bem retratado, unidade da federação entre outros campos que podem ser preenchidos isoladamente ou combinados visando fornecer parâmetros para o refinamento da busca.

Caso a imagem esteja digitalizada, ela pode ser visualizada ao lado das demais informações identificadoras do registro solicitado. Para permitir e agilizar a visualização das imagens foram geradas duas versões em formato JPG das imagens digitalizadas. A primeira delas, em 72 dpi e com cerca de 9 cm, é exibida no módulo consulta da base de dados ao lado das informações da descrição da imagem. Ao clicar sobre essa imagem reduzida, é exibida a mesma imagem, também no formato JPG, porém com definição em 300 dpi e cerca de 20 cm.

Esta base de dados demonstrada a seguir está disponibilizada aos técnicos do IPHAN e demais pesquisadores e público externo no Arquivo Central do IPHAN, no Rio de Janeiro e, gradativamente, está sendo implantada em todas as Superintendências Regionais da instituição distribuídas no território nacional.

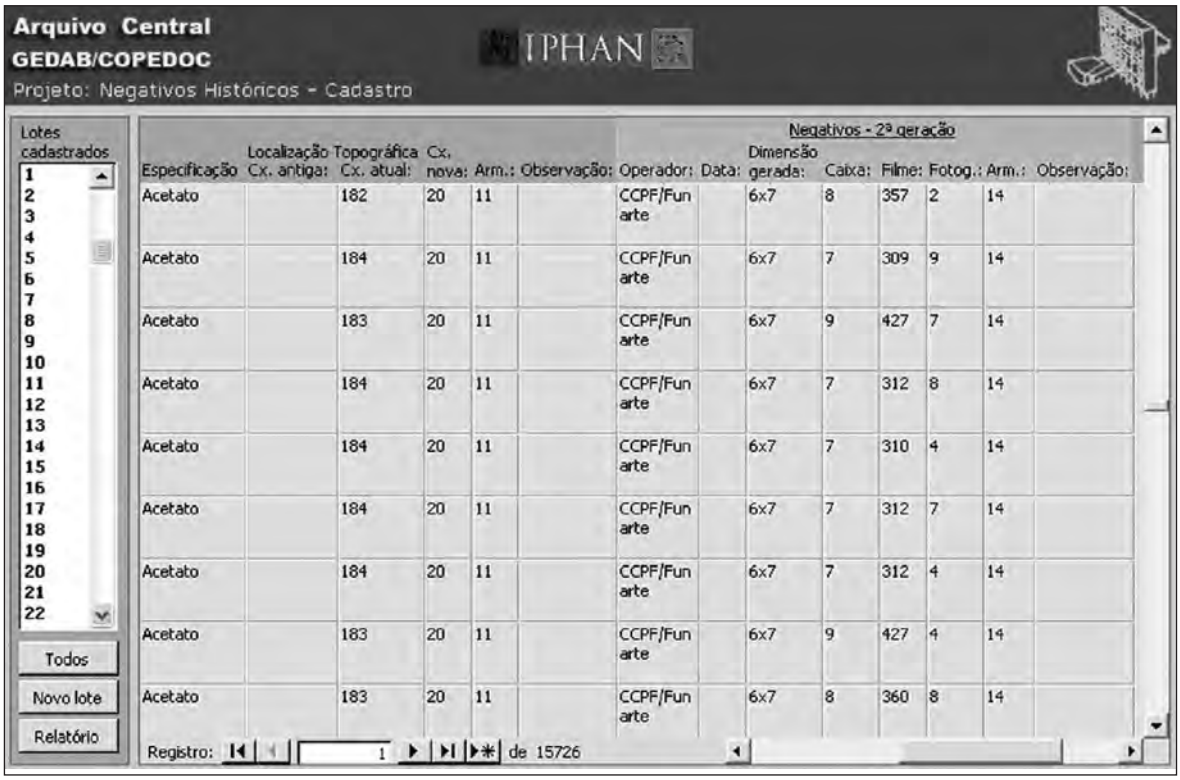
BASE DE DADOS "NEGATIVOS HISTÓRICOS"

Tela inicial



Tela - Cadastro

Tela - Cadastro (continuação)



Tela - Consulta

Tela – Imagem ampliada

Equipes de Trabalho

1. Gerência de Documentação Arquivística e Bibliográfica - Gedab/Copedoc/IPHAN:

Coordenação do projeto
Francisca Helena Barbosa Lima – *Gerente de Documentação Arquivística e Bibliográfica*
Mônica Muniz Melhem – *Documentalista, Gedab/Copedoc*
Oscar Henrique Liberal de Brito e Cunha – *Fotógrafo, Gedab/Copedoc*

Digitalização de negativos:
Fernando Neitzke – *digitalizador contratado pelo projeto*
Ana Paula de Souza – *digitalizadora contratada pelo projeto*

Pesquisa:
Brenda Coelho Fonseca – *historiadora contratada pelo projeto*
Telma Soares Cerqueira – *historiadora contratada pelo projeto*
Pedro Afonso Vasquez – *Consultoria*

Base de dados:
Luciano Jesus de Souza – *técnico em informática*

2. Associação de Arquivistas Brasileiros - AAB

Coordenação administrativa:
Lucia Maria Velloso – *presidente da AAB*
Renata Borges – *tesoureira da AAB*
Priscila Fazollo – *administrativo, contratada pelo projeto*
Raphaella Campos Machado – *administrativo, contratada pelo projeto*

Centro de Conservação
e Preservação
Fotográfica/Funarte

Conservação e duplicação fotográfica dos negativos históricos do IPHAN

O projeto "Arquivo Central do IPHAN – Negativos Históricos: higienização, acondicionamento, duplicação e acesso" foi um marco na parceria entre o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e a Fundação Nacional de Artes (Funarte). Em 2007, ano de celebração de 70 anos do IPHAN e de 20 anos de funcionamento do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica (CCPF) da Funarte, a conclusão do projeto fortaleceu a cooperação técnica entre ambas as instituições e fundamentou as próximas realizações conjuntas para a preservação da memória fotográfica brasileira.

O Centro de Conservação e Preservação Fotográfica funciona desde 1987 no bairro de Santa Teresa,[1] no Rio de Janeiro, em uma das casas que compõem o conjunto arquitetônico do Museu Casa de Benjamin Constant. A utilização deste espaço é fruto da parceria com o IPHAN, através de termo de cooperação técnica firmado em 1984 com a antiga Fundação Nacional Pró-Memória e renovado em 2004.

As políticas de preservação e conservação de acervos fotográficos foram introduzidas nas instituições brasileiras no começo dos anos de 1980, como parte de programa nacional criado para favorecer o desenvolvimento e a implantação de projetos de preservação fotográfica no país – o Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia do então atuante Instituto Nacional da Fotografia - INFOTO. Entre as principais atribuições do CCPF/Funarte, destacamos a preservação da memória fotográfica brasileira através do fomento e da criação de núcleos regionais de preservação, com formação de pessoal técnico especializado, pesquisa de soluções, sistemas e métodos e a difusão de informações em conservação fotográfica. Este texto registra especialmente os procedimentos técnicos adotados pelo CCPF/Funarte nas etapas de conservação – higienização e acondicionamento - e duplicação fotográfica, realizadas sob responsabilidade técnica e nas dependências do centro

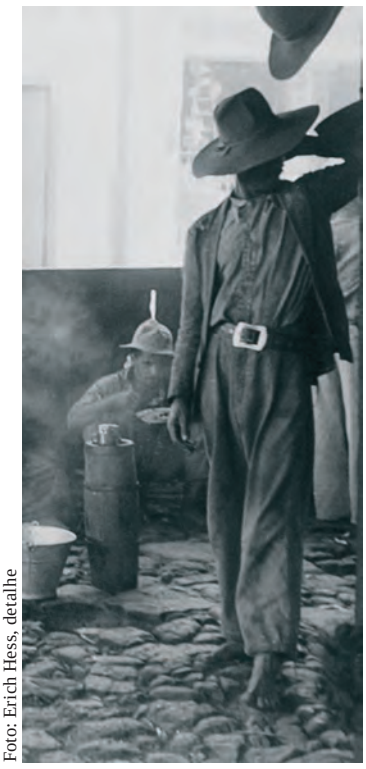


Foto: Erich Hess, detalhe

[1] O Centro de Conservação de Conservação e Preservação Fotográfica funciona na Rua Monte Alegre, 255, Santa Teresa, Rio de Janeiro, RJ. Telefones: 21-25077436 e 22798452. E-mail: ccpf@funarte.gov.br, www.funarte.gov.br.

técnico. Ao finalizarmos o projeto, consideramos que a importância de sua realização não se dá apenas por se tratar de mais uma significativa coleção preservada para a sociedade brasileira, mas também pelos seus desdobramentos. O envolvimento da equipe contratada permitiu o estudo e o aprimoramento técnico da duplicação fotográfica realizada no CCPF/Funarte e favorecerá a qualidade de novos projetos elaborados por instituições detentoras de negativos que procuram o centro técnico por informações. Ainda, avançamos nas técnicas de identificação de negativos flexíveis, com a cooperação do *Centre de Recherches sur la Conservation des Documents Graphiques*[2] (CRCDG), através de seu diretor Bertrand Lavédrine, estreitando os laços entre o CCPF/Funarte e a instituição francesa, que é referência na pesquisa em conservação fotográfica.

Devido ao ineditismo e importância, o projeto possibilitou a participação das equipes do CCPF/Funarte e da Gerência de Documentação Arquivística e Bibliográfica/COPEDOC/IPHAN no XII Congresso da Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais (ABRACOR)[3] realizado no mês de agosto de 2006, na cidade de Fortaleza. O trabalho foi também tema de monografia,[4] para conclusão de Curso de Museologia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, de uma das assistentes de conservação contratadas para o projeto.

Etapas e quantitativos

Para o tratamento de um acervo deste porte, com cerca de 26.000 imagens, entre negativos de vidro e flexíveis, slides e cromos, foi necessário o estabelecimento de metas de produção, prioridades e procedimentos administrativos específicos. Para tanto, foi constituída uma equipe multidisciplinar, com diversos profissionais trabalhando juntos e em etapas diferentes. Diante da complexidade do trabalho, as decisões e antecipações de possíveis problemas relativos ao fluxo e segurança do acervo foram estabelecidas desde o início, durante a implantação técnica do projeto, fase de vital importância para o seu sucesso. Todas as diretrizes, incluindo alterações necessárias, foram decididas conjuntamente pelas equipes das duas instituições.

Foram realizadas reuniões técnico-administrativas com a presença do IPHAN, do CCPF/Funarte e da Associação dos Arquivistas Brasileiros – AAB, responsável pela parte administrativa do projeto - durante o mês de dezembro de 2005. Neste período, foram decididas questões relativas à organização da informação, prioridades e necessidades de contratação dos técnicos, bem como, separação de lotes de negativos para os primeiros testes de duplicação. Estabeleceu-se ainda, a freqüência do quantitativo dos lotes a serem trabalhados e dos relatórios a serem entregues. A aquisição

---

2 http://www.crcc.cnrs.fr/

3 O XII Congresso da ABRACOR teve como tema central a "Preservação do Patrimônio Cultural –Gestão e Desenvolvimento Sustentável: Perspectivas", página www.abracor.com.br. Apresentação do trabalho ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN – PROJETO DE HIGIENIZAÇÃO, ACONDICIONAMENTO, DUPLICAÇÃO E ACESSO AOS NEGATIVOS HISTÓRICOS, Autor: Gerência de Documentação Arquivística e Bibliográfica – GEDAB /COPEDOC/IPHAN Co-autor: Centro de Conservação e Preservação Fotográfica – CCPF/FUNARTE.

4 Monografia "Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: preservação e acesso da memória de 70 anos de política de tombamento – o caso dos negativos históricos do Arquivo Central do IPHAN", trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Museologia, orientação da monografia por Sandra Baruki e pela professora orientadora de metodologia e supervisora Avelina Addor, Rio de Janeiro, 2006.

do material de consumo também foi realizada neste período e acompanhada pelas equipes de conservação e de fotografia. O trabalho começou a ser realizado após a chegada dos referidos materiais ao CCPF/Funarte e o acompanhamento da execução das atividades se deu através de quantitativos semanais e relatórios mensais das equipes de conservação e de duplicação fotográfica. As conferências de entrega de lotes foram realizadas no CCPF/Funarte com a presença de representantes deste Centro, do IPHAN e da AAB.

O trabalho foi finalizado com a preservação de 15.684 originais fotográficos sendo deste total 1.681 negativos de vidro e 14.003 negativos flexíveis: 11.677 em diacetato e triacetato de celulose, 2.326 negativos em nitrato de celulose. Foram duplicados 10.856 negativos, sendo 1.681 negativos de vidro, 9.103 negativos flexíveis em base de nitrato, diacetato e triacetato de celulose e a reprodução fotográfica de 72 fotografias do acervo. Os negativos em 35 mm, assim como slides e cromos, não foram duplicados uma vez que esta duplicação não estava prevista no projeto original.

Para o tratamento dos slides e cromos da coleção, foi realizado o treinamento de uma conservadora do IPHAN pelos técnicos do CCPF/Funarte. O trabalho foi executado junto com estagiários nas dependências do Núcleo de Conservação da Copedoc. Quanto ao material de acondicionamento para estes slides e cromos, o projeto contemplou somente a aquisição das cartelas plásticas e não das jaquetas protetoras individuais. Uma parcela destas jaquetas foi produzida no CCPF/Funarte durante a etapa de conservação por estagiária direcionada especialmente para esta função. A parcela restante foi produzida pela conservadora do IPHAN nas dependências do Núcleo de Conservação da Copedoc.

As etapas de Conservação e Duplicação fotográfica foram desenvolvidas simultaneamente durante o projeto tendo as seguintes atividades:

Conservação Fotográfica

Identificação das bases flexíveis em nitrato ou acetato de celulose,[5] que pode ser feita através da identificação visual, do levantamento das datas para determinar a época de fabricação dos negativos, e da realização de testes químicos;

Higienização e acondicionamento individual de 14.003 negativos flexíveis originais em nitrato, diacetato e triacetato de celulose;

Revisão da higienização e acondicionamento final de 14.003 negativos flexíveis;

Higienização e acondicionamento individual de 1.681 negativos de vidro;

Revisão da higienização e acondicionamento final de 1.681 negativos de vidro;

Consolidação de 28 negativos de vidro trincados;

Treinamento da conservadora Regina Célia Alves Batista, técnica do Museu da

[5] Entende-se por base, o material suporte do filme fotográfico. Os negativos de nitrato de celulose foram introduzidos no final do século XIX e predominaram até o aparecimento das bases flexíveis em acetato, os filmes de segurança (safety), na década de 1920. Foram denominados filmes de segurança porque substituíram os negativos em nitrato, inflamáveis. Tanto os negativos em nitrato como em acetato apresentam características inerentes de deterioração. A síndrome do vinagre é a principal característica de deterioração dos acervos em acetato.

República cedida para o trabalho de higienização e acondicionamento dos slides e cromos;

Higienização e acondicionamento de 12.216 imagens em slides e cromos, trabalho que foi realizado junto à equipe de estagiários nas dependências do Núcleo de Conservação da Copedoc;

Produção de, aproximadamente, 5.000 protetores individuais para slides e cromos por estagiária do setor de conservação fotográfica do CCPF/Funarte. O quantitativo de cartelas restante foi produzido no IPHAN, Núcleo de Conservação.

Duplicação Fotográfica

Leitura das densidades de 9.103 negativos flexíveis;

Separação do material por lotes de densidades semelhantes;

Duplicação de 9.103 negativos flexíveis;

Leitura das densidades dos 1.681 negativos de vidro;

Separação do material por lotes de densidades semelhantes;

Duplicação de 1.681 negativos de vidro;

Controle de qualidade do processamento químico;

Reprodução de 72 fotografias, positivos de negativos originais muito deteriorados;

Acondicionamento de 987 filmes de negativos gerados (10.856 imagens);

Digitalização em baixa resolução de 987 filmes de negativos gerados, atividade realizada no IPHAN.

Tratamento das Fotografias

Durante a execução do projeto "Arquivo Central do IPHAN – Negativos Históricos: higienização, acondicionamento, duplicação e acesso", foram estabelecidas condutas de trabalho a partir de diagnóstico realizado em 2004 para a elaboração do projeto em questão,[6] que são descritas a seguir:

1. Identificação

A partir do diagnóstico ficou estabelecido que os negativos flexíveis seriam separados em três grupos com a identificação preliminar das bases, ou seja, nitrato, diacetato ou

[6] Proposta de tratamento de conservação e duplicação fotográfica dos negativos históricos do Arquivo Central do IPHAN apresentada ao IPHAN em 2004, elaborada pela equipe do CCPF/Funarte, formada por Sandra Baruki (coordenadora, conservadora), Ana Saramago (realização do levantamento, identificação e diagnóstico do acervo para a elaboração da proposta original, conservadora), Daniela Cristina Silva (setor de projetos, colaboradora), Aline Ritton (assistente de conservação, colaboradora), Márcio Ferreira (fotógrafo, colaborador) e Cristiana Miranda (fotógrafa, colaboradora).

triacetato de celulose. Esta identificação, primeiramente, foi realizada através da análise visual das diferentes características de deterioração dos materiais (alteração na cor, bolhas, canais, liberação de gases) e pela datação inscrita nos invólucros originais.

Fotos: Márcio Ferreira, CCPF/Funarte

Identificação e Diagnóstico de bases flexíveis em nitrato ou acetato de celulose

Quando necessário, ou seja, em caso de alguma dúvida quanto ao diagnóstico, realizamos teste químico com uma solução de difenilamina e ácido sulfúrico.[7] Esta solução em contato com a amostra de nitrato de celulose tem a propriedade de torná-la azul profundo. Para maior garantia dos resultados e aprofundamento nas pesquisas realizadas, foram enviadas amostras para a realização de testes adicionais no Centre de Recherches sur La Conservation des Documents Graphiques (CRCDG), através da gentil colaboração de seu diretor Bertrand Lavédrine, em Paris, França. O resultado destes testes confirmou a eficácia do procedimento aplicado na leitura dos resultados. Assim sendo, o teste de difenilamina passou a ser procedimento padrão de identificação.

2. Higienização

Após reunião com os técnicos do setor de fotografia, estabeleceu-se como prioritário o tratamento das bases flexíveis da coleção. Somente após o término de todos os procedimentos relativos às bases flexíveis, ou seja, higienização, duplicação e acondicionamento, é que foi iniciado o tratamento dos negativos de vidro.

A higienização dos negativos de vidro e flexíveis foi realizada de duas maneiras: mecânica e química. Para a higienização mecânica utilizou-se pêra sopradora (bulbo de borracha que ao ser comprimido injeta ar na emulsão fotográfica) e/ou lenço não-abrasivo com a finalidade de remover resíduos de poeira ou sujidades em geral sobre a base e na emulsão fotográfica.

Quando o negativo apresentava fungos ativos, resíduos gordurosos ou manchas não identificáveis foram utilizados dois produtos para a higienização química:

• Sobre a base do negativo - solução de álcool etílico P.A./água na proporção de 70%;

• Sobre a emulsão – base não aquosa Pec 12,[8] indicada para limpeza da maior parte de

[7] Recomenda-se cuidado na utilização e a supervisão de especialista em conservação fotográfica ou químico, já que a solução contém ácido sulfúrico.

[8] PEC-12 © PHOTOGRAPHIC SOLUTIONS é um solvente utilizado em higienização de alguns suportes fotográficos. Em função das especificidades técnicas e toxidade, não deve ser utilizado sem supervisão de especialista em conservação de fotografia ou em condições inadequadas de ventilação.

negativos em base flexível. Este solvente por apresentar toxidade deve ser utilizado em capela com exaustão para gases.

Vinte e oito negativos de vidro apresentavam-se com perda de suporte e/ou trincados. Para este conjunto, foi realizado trabalho de estabilização de suporte com a utilização de vidros auxiliares, junção de fragmentos, preenchimento de lacunas com cartão alcalino e selagem do conjunto com fita Filmoplast P90[9] pintada com tinta à base de carvão.

Higienização química e mecânica de negativos flexíveis

Higienização de negativos de vidro

Fotos: Márcio Ferreira, Arquivo CCPF/Funarte

Estabilização de negativos de vidro

3. Organização da Informação

Para facilitar a organização da informação contida nos invólucros originais, foi estabelecido que estas deveriam ser transcritas por um digitador contratado pelo projeto na base de dados criada pela Gerência de Documentação Arquivística e Bibliográfica / COPEDOC / IPHAN, cabendo aos conservadores apenas a transcrição no envelope do número dos negativos precedida da letra "N" (negativo) sempre ao lado esquerdo. Do lado direito foi anotado, antes da duplicação fotográfica, o número da caixa original e, após a sua liberação, a numeração da nova caixa de acondicionamento.

As informações complementares relativas ao estado de conservação dos negativos foram inseridas em "tabelas-diagnóstico" encaminhadas para inserção na base de dados. Todas as demais informações registradas em nossas listagens também foram disponibilizadas para inclusão no banco de dados do IPHAN. Com estas providências, regis-

[9] Fita adesiva de papel, com qualidade para trabalhos de conservação, marca registrada, um produto da Neschen.

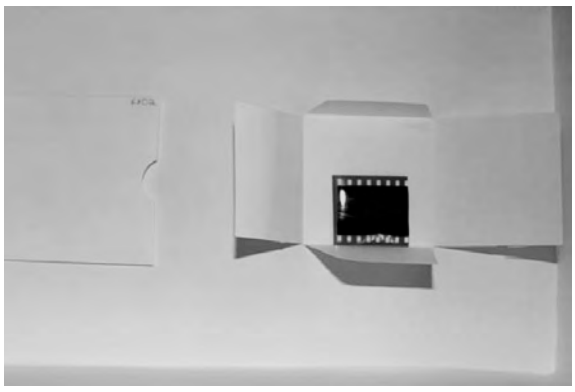
tramos as informações necessárias para o contínuo monitoramento das condições de conservação do acervo de negativos.

Após a etapa de duplicação fotográfica, os negativos retornaram ao setor de conservação para a revisão do trabalho de higienização e a organização dos negativos nas caixas externas de acondicionamento.

4. Acondicionamento

Diante da dificuldade de identificação, já que a maioria dos negativos não possuía datação, e considerando o seu avançado estado de degradação, foi estabelecido, em comum acordo pelas equipes do CCPF/Funarte e da Gedab/COPEDOC/IPHAN, que todo o conjunto de negativos flexíveis deveria ser acondicionado da mesma forma que as bases em nitrato e diacetato de celulose. Este sistema consiste em acondicionamento individual do negativo dentro de envelopes em cruz e em saco, embalados em caixas confeccionadas com revestimento em linho e material livre de acidez, dentro de armários de aço.

Estas caixas foram planejadas e confeccionadas com áreas de ventilação: janelas para evitar o confinamento da coleção e a concentração de gases exalados pelas bases, o que seria um elemento catalisador da deterioração, típica dos processos fotográficos em questão.



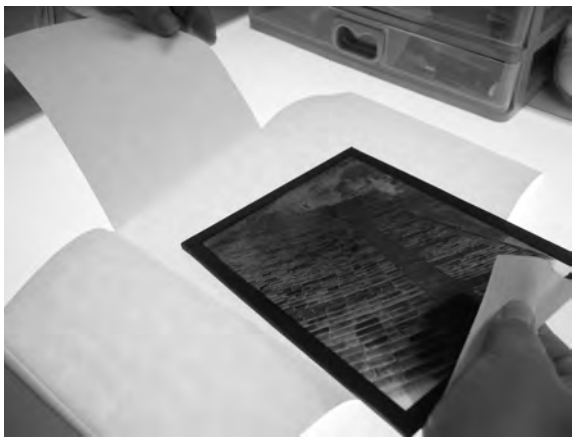
Acondicionamento definitivo dos negativos históricos em envelopes

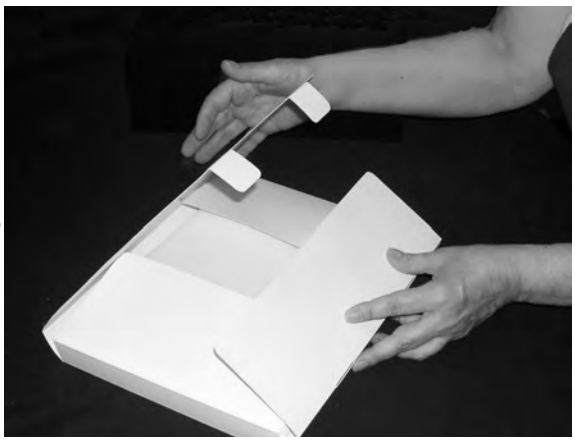
Fotos: Márcio Ferreira, Arquivo CCPF/Funarte

Caixas revestidas em linho para o acondicionamento dos envelopes com os negativos históricos.

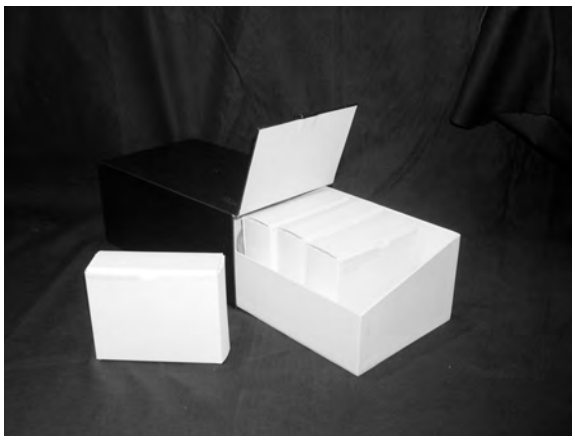
Para os negativos de vidro foram confeccionados, em papel alcalino, envelopes em cruz e envelopes em saco para proteção individual. Como acondicionamento secundário foram utilizadas caixas em cruz em papel rígido que agruparam conjunto de até cinco

negativos intercalados por placas de polionda [10] para evitar o impacto. Como acondicionamento externo, foram utilizadas caixas em papel rígido revestidas de scarpele, que é um material de revestimento utilizado para trabalhos de encadernação.





Fotos: Márcio Ferreira, Arquivo CCPF/Funarte



Acondicionamento de negativos de vidro

Para otimizar os espaços de acondicionamento – caixas e armários, os negativos flexíveis, de vidro e os cromos e slides foram contabilizados por tamanho. A partir destes dados, estabeleceu-se o sistema com seis formatos distintos: 6,0 x 6,0cm; 6,0 x 9,0cm; 10,0 x 12,0cm; 10,0 x 15,0cm; 13,0 x 18,0cm e 18,0 x 24,0cm, nestes últimos dois formatos predominando os negativos de vidro da coleção.

Cada lote de negativo deu entrada no CCPF/Funarte acompanhado por uma listagem, que na ocasião de devolução do acervo era conferida pelos representantes do CCPF/Funarte, da Gedab/Copedoc/IPHAN e da AAB, com um registro da saída do centro técnico para retorno ao Arquivo Central.

5. Casos Especiais

Dos negativos flexíveis da coleção, cento e dezessete encontravam-se com abaulamento do suporte, o que impedia que os mesmos fossem acondicionados juntos e da mesma maneira que os demais. Desta forma foram confeccionados envelopes especiais em papel rígido, sendo os negativos agrupados em caixas de linho, assim como o restante da coleção.

[10] POLIONDA é marca registrada, chapa de estrutura alveolar, constituída de polipropileno, versátil e com ampla gama de aplicação em embalagens.

A duplicação fotográfica

A duplicação fotográfica visa produzir negativos de segunda geração e a partir destes promover a digitalização das imagens contidas nos negativos, como previsto neste projeto, ou realizar ampliações positivas, caso necessário. Diante da perspectiva de preservação dos acervos fotográficos, a duplicação fotográfica é considerada uma etapa importante, uma vez que garante a transferência das informações contidas nos originais para um suporte físico de negativo contemporâneo mais estável, processado segundo padrões internacionais de arquivamento, especialmente nos casos de negativos de nitrato e acetato de celulose, com características intrínsecas de deterioração das bases (instabilidade física e química). Com a duplicação, o acesso de pesquisadores aos originais diminui, garantindo também maior segurança ao acervo.

Existem várias metodologias para obtenção de um negativo de segunda geração a partir de um negativo original. Para a realização da duplicação fotográfica no projeto, a equipe de fotógrafos e assistentes adotou o método de inversão química para produção de negativos de segunda geração.

O CCPF/Funarte utiliza a técnica de duplicação através de inversão química há alguns anos, com bons resultados. A opção por esta técnica ocorreu em função da dificuldade de acesso e dos custos de aquisição do filme especial para duplicação, tradicional metodologia de duplicação. O filme comumente utilizado era o *duplicating* da Kodak, que é um filme de altíssima qualidade, especial para duplicação fotográfica. Este filme, classificado como SO *(Special Order)* pelo fabricante, deixou de ser produzido e não existe no mercado desde 2002.

O método de inversão química utiliza um filme negativo preto e branco pancromático de tom contínuo de altíssima qualidade. O filme negativo preto e branco T-MAX 100 da Kodak foi o escolhido para a duplicação, por apresentar um grão muito fino de altíssima qualidade e com uma curva característica que possibilita a melhor transposição das informações dos negativos originais para os negativos gerados. O método é assim denominado em virtude do seu processamento. Ao fotografarmos um negativo com outro filme negativo e processá-lo normalmente, é gerada uma imagem interpositiva. O esperado é realizar a duplicação do negativo e obter outra imagem negativa. Através do processo de inversão química alcançamos este objetivo gerando uma imagem negativa, assim como é o negativo original. Este resultado só é possível após submetermos o filme a vários banhos químicos, além de alterarmos a composição do primeiro revelador, diferentemente do que ocorre em um processamento usual. Ainda, realiza-se uma nova exposição à luz durante o processamento.

O processo de inversão de negativos preto e branco, utilizado para a duplicação de negativos do acervo do IPHAN, sofreu modificações na formulação química e no processamento para um resultado final ideal de trabalho.[11] Aproveitamos para ressaltar a qualidade técnica alcançada na duplicação fotográfica neste projeto, com a redução da margem de erro ocasionada por variações mínimas durante o processo de revelação.

---

[11] O trabalho "Aprimoramento do processo de duplicação de negativos desenvolvido no Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da FUNARTE", dos autores Cristiana Miranda eThiago Barros, foi apresentado no XII Congresso da Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais (ABRACOR), Fortaleza, agosto de 2006.

Além disso, foram reformulados constantemente os valores de exposição fotográfica dos negativos originais, baseando-se nos resultados obtidos. Desta forma, foi possível agregar uma melhora considerável para os negativos subseqüentes. Isto significa que, em alguns casos, onde os negativos originais não apresentam grande qualidade visual, como contraste ou densidade excessiva, os negativos de segunda geração apresentam melhora significativa segundo estes critérios e, de certa forma, estão padronizados.

Produção total do setor de duplicação fotográfica	
FORMATO	QUANTIDADE
4,5 x 6,0	198
6,0 x 6,0	3999
6,0 x 9,0	1612
7,0 x 11	1049
7,5 x 11	318
6,0 x 7,0	15
8,0 x 8,0	28
8,5 x 12,0	48
8,5 x 14,0	60
8,0 x 11,0	284
9,0 x 12,0	461
9,0 x 13,0	29
9,0 x 14,0	911
10,0 x 12,0	100
10,0 x 15,0	244
13,0 x 18,0	686
18,0 x 24,0	742

Ao longo do projeto, 91 negativos apresentavam a imagem muito fragilizada, sem condições técnicas para duplicação. Destes, foram realizadas 72 reproduções fotográficas a partir de imagens positivas existentes no Arquivo Central do IPHAN. Com isso, finalizamos o trabalho de duplicação fotográfica com o total de 10.856 imagens do acervo duplicadas, sendo 10.784 negativos duplicados e 72 fotografias reproduzidas, gerando 987 filmes de segunda geração acondicionados em cartelas de polietileno em envelopes de papel alcalino, distribuídos dentro de 20 caixas-fichário para acondicionamento de acervos fotográficos.

Fotos: Márcio Ferreira, Arquivo CCPF/Funarte

Acondicionamento de negativos de segunda geração

Etapas da duplicação de negativos

I. Leitura de densidades: iniciamos a duplicação fotográfica com a leitura de densidades mínima e máxima[12] de cada negativo do acervo. Estas densidades são aferidas com um densitômetro e estes valores são fundamentais para otimizar a exposição fotográfica de acordo com as diferenças de cada negativo. Somente através desta aferição é possível definir qual exposição deverá receber cada negativo a ser fotografado.

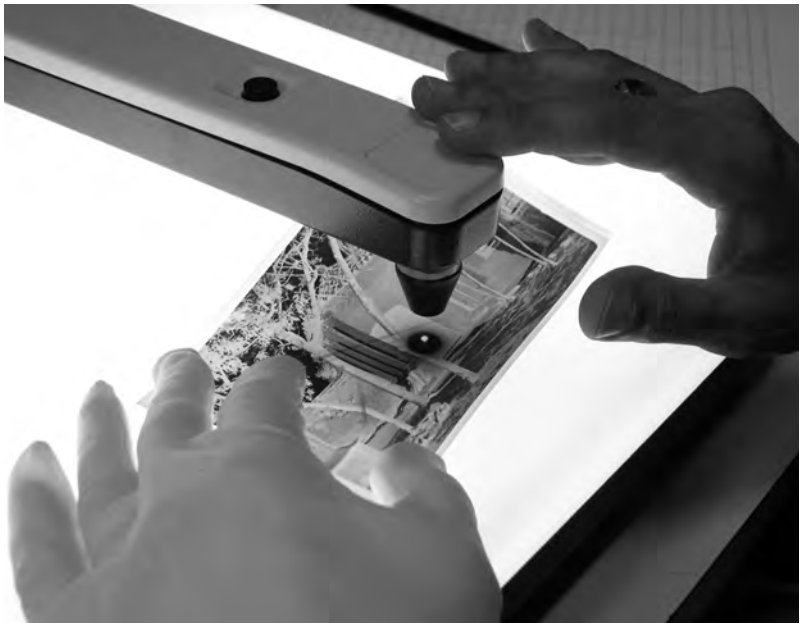


Foto: Márcio Ferreira, Arquivo CCPF/Funarte

Leitura de densidade

II. Inserção de dados: a etapa seguinte inicia-se inserindo na tabela a numeração original do negativo e acrescentando seus respectivos valores de densidade mínima e máxima. Podemos inserir também, nesta ou em outra etapa do processo, qualquer observação pertinente ao negativo original ou à duplicação.

III. Cálculo de exposição: os valores de exposição (velocidade e diafragma) utilizados para fotografar os negativos originais, são calculados automaticamente pelo sistema, baseado nos dados de densidade mínima e máxima que cada original possui. Todavia, estes valores já foram previamente calculados através de testes realizados em etapa inicial do projeto.

IV. Montagem de filmes: à medida que se insere um determinado número de negativos na base de dados, pode-se iniciar o processo de montagem de filmes. Nesta etapa os negativos são agrupados pelo sistema em conjuntos de mesmo formato e com valores iguais ou próximos de exposição. Esta é uma etapa muito importante, pois torna o processo de fotografar muito mais ágil e prático. São feitos grupos de 10, 12 ou 16 negativos de acordo com o formato final da duplicação a ser adotado (10 fotogramas para o formato 6x7cm; 12 fotogramas para o 6x6cm e 16 fotogramas para o 4,5x6cm). Cada agrupamento de negativos é impresso em uma ficha separada e recebe um novo número. Essa ficha acompanhará fisicamente o grupo de negati-

[12] A leitura de densidade determina o nível de transparência dos negativos, a quantidade de luz que pode atravessar um negativo ou objeto transparente. O densitômetro de transmissão modelo D200-11 da Gretag Macbeth foi o equipamento utilizado no projeto.

vos, já separados e ordenados, durante todo o processo de duplicação, ou seja, nas etapas de captura fotográfica, na revelação do filme e no controle de qualidade final. O número utilizado para distinguir as fichas, será o número do filme e o novo endereço de destino da duplicação.

V. Controle de qualidade: etapa muito importante para o controle do material liberado para a instituição detentora do acervo. Depois de fotografado e revelado, os filmes foram submetidos à inspeção visual e as imagens duplicadas comparadas com os negativos originais. Este era o momento em que observávamos possíveis problemas, tais como manchas de processamento na revelação e erro de exposição no momento de fotografar o negativo original. Assim que identificadas, essas imperfeições eram imediatamente descartadas, e todo trabalho refeito. O procedimento consiste em riscar a imagem duplicada, com caneta especial indicada para arquivos fotográficos, apenas para que esta fosse visualmente descartada do conjunto e, com um simples comando no sistema, o determinado negativo era automaticamente inserido em um novo filme e novamente fotografado.

Fotos: Márcio Ferreira, Arquivo CCPF/Funarte

Conferência de negativos de segunda geração

VI. Produção de relatórios: a base em Access permite realizar qualquer tipo de formulário para ordenar as informações. Podemos, por exemplo, ao final do projeto, produzir um relatório contendo o endereçamento de todas as duplicações ou incluir um específico para cada grupo de cinqüenta filmes.

A informatização dos dados da duplicação fotográfica

O volume do acervo forçou a criação no CCPF/Funarte de uma base de dados única para controlar o processo de duplicação com maior acuidade. Anteriormente, era utilizado o editor de texto Word para a inserção de informações já prontas, para a geração de tabelas representativas dos filmes a serem fotografados. Processo que servia apenas para tornar os dados legíveis e não representava qualquer tipo de ordenação ou controle, mas que para pequenos lotes de negativos mostrava-se bastante satisfatório.

Optou-se pela utilização nessa base de dados de uma estrutura sob a plataforma do programa Microsoft Access. Desta forma foi possível organizar e controlar o processo de duplicação para todo o acervo e, posteriormente, cruzar os dados com o controle já existente no banco de dados do IPHAN.

A conservação de slides[13]

A etapa de conservação dos slides e cromos do acervo do Arquivo Central do IPHAN/RJ foi precedida de treinamento no CCPF para a execução das atividades de higienização e substituição do acondicionamento. Para o desenvolvimento desta etapa foi disponibilizado um espaço no Laboratório de Conservação e Restauração da COPEDOC e a participação de um estagiário dessa Coordenadoria. Assim, foi possível finalizar no período previsto – 12 meses - as etapas de higienização e acondicionamento dos slides, num total de 12.216 imagens. De acordo com o projeto apresentado à CAIXA Econômica Federal, essas imagens não foram duplicadas. Os slides higienizados e em novo acondicionamento foram armazenados em arquivos de aço, adquiridos especialmente para essa finalidade.

Os slides, originalmente, encontravam-se em molduras plásticas e de papel, estas em cartelas plásticas agrupadas em pastas suspensas, ordenados sequencialmente. Na moldura, constava uma identificação alfa-numérica de cada um para a recuperação da informação sobre o conteúdo da imagem (exemplo: SL 312). Um instrumento de pesquisa elaborado anteriormente, de forma sequencial, registrava o conteúdo das imagens para a consulta e conferência dessas informações sempre que necessário.

Higienização

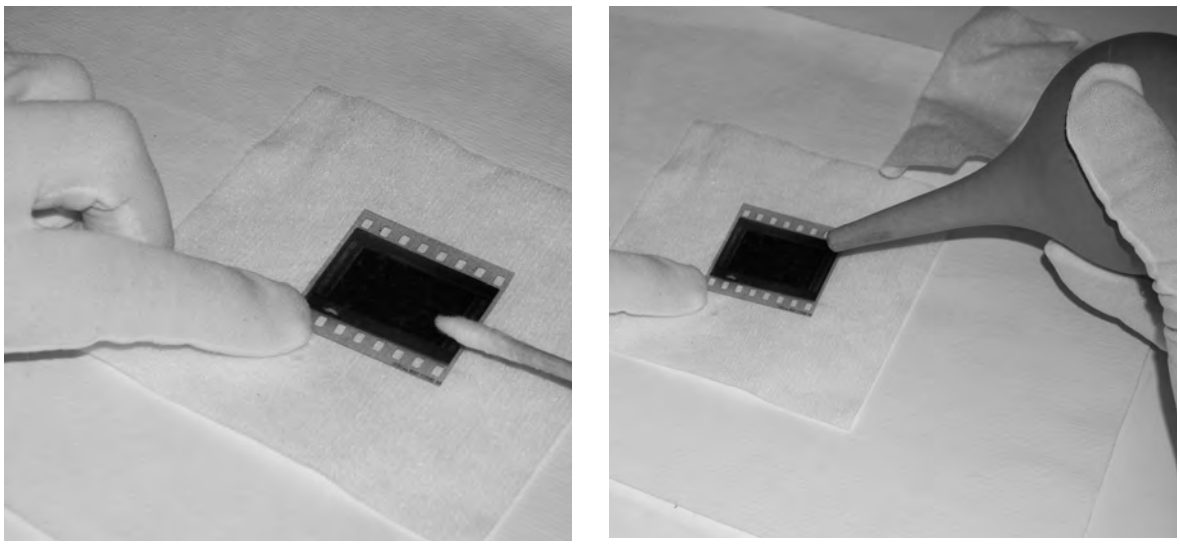
Foram realizados dois tipos de limpeza que corresponderam ao estado de conservação dos slides: a mecânica e a química. A higienização mecânica consistiu no uso de pêra sopradora e PEC PAD (lenço não abrasivo), ambos utilizados na base e na emulsão para a remoção de poeira. Quando necessário, ou seja, na presença de fungos, resíduos gordurosos, manchas ou mesmo uma quantidade maior de pó, os slides foram submetidos à higienização química. A higienização química consistiu no uso de solvente PEC12 na emulsão e de solução álcool/água na base. A solução foi empregada na proporção de 70% (álcool etílico PA) diluído em água deionizada.

Acondicionamento dos slides

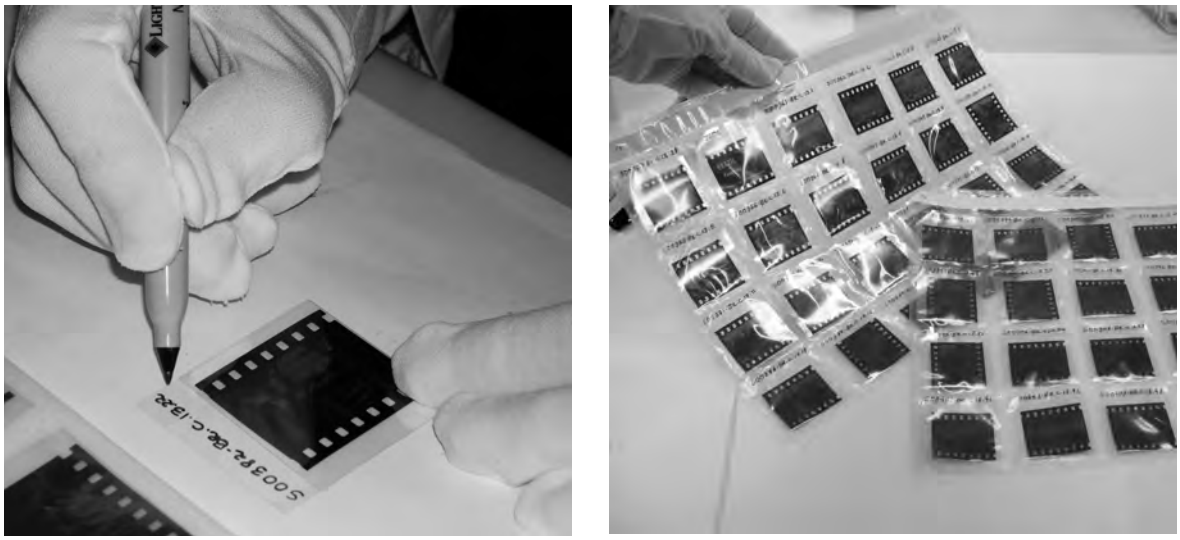
Após a higienização, a numeração que constava na moldura antiga foi transcrita para a margem superior do invólucro de poliester individual, utilizando a caneta Light Impressions (com tinta adequada a identificação de materiais fotográficos). Os slides identificados e acondicionados individualmente foram então colocados em cartelas também de poliéster, com "bolsas" adequadas a sua dimensão (35 mm, 6 x 6 cm e outros), com hastes suspensas e armazenadas em arquivos de aço. Estas cartelas também receberam uma identificação numérica seqüencial, bem como a seqüência dos slides nelas contidos.

---

[13] Este texto foi elaborado pela conservadora Regina Célia Alves Batista que é servidora do IPHAN, lotada no Museu da República, e foi cedida para o projeto "Arquivo Central do IPHAN – Negativos Históricos: higienização, duplicação, acondicionamento e acesso", para a higienização e acondicionamento dos slides e cromos, sob a supervisão técnica do CCPF/Funarte.



Higienização química e mecânica de slides



Acondicionamento de slides do Arquivo Central do IPHAN

Considerações finais

Considerando o grande período que estes negativos históricos – bases em nitrato e diacetato – ficaram sem receber tratamento de conservação e em embalagens e ambiente inadequados, verificamos um saldo positivo em relação ao estado de conservação. Em um universo com cerca de doze mil negativos, apenas 91 apresentaram estado de degradação muito precário e destes, apenas 19 não foram duplicados em negativo flexível processado para permanência da imagem. Este fato nos leva a concluir que apesar da fragilidade das bases dos negativos e das possibilidades da instituição, toda a coleção foi tratada com zelo pela equipe técnica do IPHAN, ou caso contrário, um número muito maior de negativos teria sido perdido.

O principal apontamento para garantir a permanência deste acervo tratado é considerar que os filmes de nitrato de celulose são quimicamente instáveis e altamente inflamáveis. A sua deterioração é intrínseca ao material usado na sua criação, provocando uma lenta degradação no filme. A preocupação com o seu acondicionamento e guarda é extremamente importante, já que no decorrer do processo de deterioração o filme de nitrato libera vapores ácidos que, em grande concentração, aumentam a temperatura do acondicionamento podendo levá-los à combustão espontânea.

Pela instabilidade química e a possibilidade de combustão, o *Image Permanence Institute do Rochester Institute of Technology*[14] sugere: prioridade no tratamento; ambiente de guarda separado dos demais itens do acervo; temperatura e umidade relativa do ar (UR) controladas e monitoramento periódico, analisando as condições físicas dos filmes. O ambiente de guarda inadequado pode comprometer não só os filmes de nitrato como os demais filmes pertencentes ao acervo, pois a temperatura elevada e a umidade relativa do ar (UR) juntam-se aos poluentes, muitas vezes eliminados pela degradação do próprio filme (ou acervo).

As sugestões elaboradas pelo Image Permanence Institute, centro de pesquisa e referência na área, partem da informação de que além da deterioração intrínseca, outros fatores causam o processo de degradação dos filmes de nitrato. Uma vez que atuam quebrando as cadeias moleculares de celulose, separando os grupos nitros NO2, que são ácidos e oxidantes, agem na degradação do acervo, esmaecendo as imagens de prata, acidificando os invólucros e tornando a base de gelatina pegajosa e mole.

As informações técnicas[15] acima sobre acervos de negativos flexíveis em nitrato de celulose são sinais de alerta para a maneira como este acervo deve ser tratado diante de suas especificidades. É importante considerar tais indicações para o planejamento urgente e necessário de áreas de guarda destinadas para este acervo específico. Sugerimos a elaboração de novo projeto para este fim, com a adoção de medidas de armazenamento frio para negativos.

O projeto apresentou grandes desafios para toda a equipe, com mudanças de estratégia durante a sua execução, com o objetivo de melhor resultado em quantitativos e qualidade. Dentre eles, o quantitativo de originais maior do que o previsto originalmente no projeto, tratamento este que foi viabilizado dentro dos prazos estipulados, com a equipe trabalhando de maneira encadeada e controle das etapas e resultados esperados.

Diante de cada obstáculo, foram traçadas novas estratégias de ação, com soluções especificas para cada caso:

a - não utilizamos embalagens provisórias, conforme previsto inicialmente;

b - adoção de mesmo sistema de embalagem para todos os negativos – no projeto previamos embalagens plásticas para os negativos mais recentes, o que foi descartado;

c - aprimoramento da duplicação fotográfica;

d - revisão de procedimentos de identificação de bases flexíveis;

e - separação do material deteriorado para tratamento posterior de restauração;

f - acondicionamento especial dos negativos deteriorados;

g - definição de procedimento para a recuperação de imagens deterioradas – opção pela reprodução de positivos – 72 unidades;

---

[14] http://www.imagepermanenceinstitute.org/

[15] Recomenda-se a leitura dos seguintes textos sobre o tema: (a) Preservação de Fotografias: métodos básicos para salvaguardar suas coleções, de Nora Kennedy e Peter Mustardo; (b) Indicação para o cuidado e a identificação da base de filmes fotográficos, de Monique C. Fisher e Andrew Robb e (c) Guia do Image Permanence Institute (IPI) para Armazenamento de filmes de acetato, todos publicados pelo Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 1997, financiado pela The Andrew Mellon Foundation.

h - trocas e adequação do material de acondicionamento com os fornecedores para suportar o quantitativo final e as demandas de conservação;

i - melhor aproveitamento das embalagens, com caixas de negativo de vidro que passaram a receber 03 envelopes, contendo mais negativos, e no final, menos caixas e melhor aproveitamento de espaço de guarda. Sugerimos que os negativos deteriorados em base flexível de diacetato sejam objeto de novo projeto de restauração, em continuidade a este.

A cooperação internacional com o *Centre de Recherches sur la Conservation des Documents Graphiques* (CRCDG), através de seu diretor Bertrand Lavédrine, foi fundamental para rever procedimentos de identificação das bases de negativos flexíveis. Estes procedimentos revistos já estão sendo adotados nas consultorias e treinamentos oferecidos pelo CCPF/Funarte.

As fichas de diagnóstico com os dados de conservação dos negativos foram encaminhadas para o Arquivo Central do IPHAN para que estas informações integrem a base de dados desta Instituição e sejam um controle do processo de deterioração, datação do diagnóstico e futuro acompanhamento dos originais. Ressaltamos a importância de continuidade na parceria entre o CCPF/Funarte e o IPHAN nos cuidados ao acervo e destacamos a importância do fluxograma das atividades e o encadeamento correto das ações entre os setores de conservação, reprodução fotográfica, gerência e coordenação do projeto.

Os trabalhos foram realizados nas dependências do CCPF/Funarte, sob supervisão técnica e coordenação deste Centro, pela equipe:

Coordenação do projeto
Sandra Baruki – *coordenação, CCPF/Funarte*
Severino Antonio do Nascimento – *administrativo, CCPF/Funarte*
José Alfredo Dias – *administrativo, CCPF/Funarte*
Mariana Silva Santana – *administrativo, CCPF/Funarte*
Daniela Camargo – *setor de projetos, colaboradora do CCPF/Funarte*

Colaboração no projeto e relatório final:
Richam Samir – *fotógrafo e documentalista, CCPF/Funarte*
e Isabel Mendes – *administradora cultural CCPF/Funarte*

Equipe de conservação
Ana Maria Ribeiro – *conservadora fotográfica, contratada pelo projeto*
Aline Ritton – *assistente de conservação, contratada pelo projeto*
Maria Sonia Barros – *assistente de conservação, contratada pelo projeto*

Colaboração:
Nazareth Coury e Clara Mosciaro – *colaboradoras do CCPF/Funarte*

Equipe de fotografia
Márcio Ferreira – *fotógrafo e conservador, contratado pelo projeto*
Thiago Barros – *fotógrafo, contratado pelo projeto*
Cristiana Miranda Soares de Moura – *fotógrafa, contratada pelo projeto*
Flávio de Paula Santos – *assistente de fotografia, contratado pelo projeto*
Maria Renata de Siqueira Cavalcanti – *assistente de fotografia, contratada pelo projeto*

Estagiários do CCPF/Funarte:
Daniel Sotero – *fotografia*
Lucila Fritz – *conservação*
Thiago Guimarães – *fotografia*

Equipe de slides e cromos
Regina Célia Alves Batista – *conservadora, cedida pelo Museu da República/IPHAN*
Tiago Monteiro – *estagiário*

Agradecimentos:
Centre de Recherches sur la Conservation des Documents Graphiques (CRCDG), através de seu diretor Bertrand Lavédrine

Associação Cultural da Funarte

Fundação Nacional de Artes/FUNARTE

E, especialmente, à Gerência de Documentação Arquivística e Bibliográfica – GEDAB, à Coordenação Geral de Pesquisa, Documentação e Referência - COPEDOC/IPHAN.

Este caderno foi impresso no Rio de Janeiro, em dezembro de 2008
pela Flama Ramos - Acabamento e Manuseio Gráfico Ltda.,
para a Coordenação-Geral de Pesquisa, Documentação e Referência - COPEDOC/IPHAN.

A fonte usada no miolo é Times New Roman. O papel do miolo é offset 90g/m^2
e o da capa é cartão supremo 250g/m^2, com tiragem de 200 exemplares.